IDÉES

ET

DOCTRINES LITTÉRAIRES

DU XIXE SIÈCLE

(Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques)

PAR

Francisque VIAL
Inspecteur
de
l'Académie de Paris.

Louis DENISE
Bibliothécaire
à la
Bibliothèque Nationale.

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1918

DE M. FRANCISQUE VIAL

IDÉES ET DOCTRINES LITTÉRAIRES DU XVIIe SIÈCLE. (*Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques*), en collaboration avec M. Louis Denise. Un vol. in-12 (Ch. Delagrave) . . . . 3 fr. »

IDÉES ET DOCTRINES LITTÉRAIRES DU XVIIIe SIÈCLE. (*Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques*), en collaboration avec M. Louis Denise. Un vol. in-12 (Ch. Delagrave) . . . . 4 fr. »

L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE ET LA DÉMOCRATIE, ouvrage couronné par l'Académie française (prix Bordin). Un vol. in-18 jésus (Armand Colin). . . . . 3 fr. 50

CONDORCET ET L'ÉDUCATION DÉMOCRATIQUE. Un vol. in-18 raisin, 2e édition (Paul Delaplane). . . . . » 90

VOLTAIRE (*Pages choisies*), avec une introduction. Un vol. in-18 jésus, 5e édition (Armand Colin) . . . . . 3 fr. 50

MARIVAUX (*Pages choisies*), avec une introduction. Un vol. in-18 jésus (Armand Colin). . . . . 3 fr. 50

TERRITORIAUX DE FRANCE. Un vol. in-16 (*Collection France*, Berger-Levrault) . . . . » 90

DE M. LOUIS DENISE

IDÉES ET DOCTRINES LITTÉRAIRES DU XVIIe SIÈCLE (*Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques*), en collaboration avec M. Francisque Vial. Un vol. in-12 (Ch. Delagrave). . . . . 3 fr. »

IDÉES ET DOCTRINES LITTÉRAIRES DU XVIIIe SIÈCLE. (*Extraits des préfaces, traités et autres écrits théoriques*), en collaboration avec M. Francisque Vial. Un vol. in-12 (Ch. Delagrave). . . . . 4 fr. »

LA MERVEILLEUSE DOXOLOGIE DU LAPIDAIRE. Un vol. in-16 (Librairie du *Mercure de France*, 1893, *Épuisé*).

BIBLIOGRAPHIE HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE DU JARDIN DES PLANTES, ouvrage orné de 8 planches hors texte. Un vol. in-8° (Henri Daragon) . . . . . . 15 fr. »

PRÉFACE

Ce troisième et dernier volume a été préparé selon la même méthode et dans le même esprit que les deux précédents.

Nous aurions voulu y faire tenir le XIXe siècle tout entier. Cela nous a été impossible, à cause de l'abondance de la matière, mais surtout à cause des difficultés qu'on rencontre chaque fois qu'on veut reproduire des textes non encore tombés dans le domaine public. Tous ceux qui ont tenté de faire entrer dans les livres de classe des fragments d'œuvres modernes se sont heurtés à ces difficultés, pratiquement insurmontables, qui s'opposent au rajeunissement, cependant si désirable, des livres d'enseignement. Nous tenons d'autant plus à remercier M. Gustave Simon, dont la libéralité bien connue a tant fait pour la diffusion de l'œuvre de V. Hugo, et les éditeurs qui nous ont accordé l'autorisation de reproduire les textes qui leur appartiennent.

Nous avons arrêté ce choix de textes aux environs de 1850. Il comprend la période préparatoire du romantisme, le romantisme lui-même, enfin la décadence du romantisme et les premières manifestations du réalisme. Nous n'avons pas abordé le réalisme proprement dit, et avons laissé en dehors de notre plan les auteurs dont la production ne commence qu'après 1850. On ne trouvera dans ce recueil rien de Flaubert, de Leconte de Lisle ni des Parnassiens, rien d'Alexandre Dumas fils ni d'E. Augier, de Taine ni de Renan. Par contre, nous ne

nous sommes pas interdit, quand il s'agissait d'écrivains dont la vie littéraire, commencée en plein romantisme, s'est prolongée dans la période réaliste, d'emprunter à ceux de leurs écrits postérieurs à 1850 telle ou telle formule frappante, tel passage significatif qui exprimait avec plus de netteté et de force les idées et théories littéraires qu'ils avaient soutenues ou appliquées dans la première partie de leur œuvre. C'est le cas non seulement pour V. Hugo, mais encore pour Michelet, Sainte-Beuve, G. Sand, Th. Gautier, etc. Nous avons pensé qu'il fallait avoir le respect, mais non la superstition de la chronologie. Aussi bien, comme les textes que nous citons sont toujours datés, il ne peut résulter d'erreur de cette extension que nous avons cru utile de donner, dans certains cas, aux limites de temps où s'enferme ce recueil.

Malgré la gêne que nous imposaient les exigences de la propriété littéraire, nous n'avons, croyons-nous, omis aucun texte important et caractéristique. Nous espérons que ce recueil, tel qu'il est, pourra rendre les mêmes services que les précédents.

IDÉES ET DOCTRINES LITTÉRAIRES

DU XIXe SIÈCLE

LIVRE PREMIER

LES PRÉCURSEURS DU ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

MADAME DE STAEL

I

LES THÉORIES GÉNÉRALES

1° Le goût, universel et « fixe dans ses principes généraux », varie dans ses prescriptions de détail, suivant les époques et les nations. Le génie ne doit pas s'assujettir aveuglément à ces prescriptions ; ce serait se condamner à sacrifier de grandes beautés. Il y a souvent opposition entre le génie et le goût. (P. 3.)

2° Le climat, la nature du terrain, et surtout les institutions politiques et sociales, les lois, la religion déterminent les caractères de la littérature d'un peuple, et, à son tour, la littérature influe sur la religion, les mœurs et les lois. La littérature est l'expression de la société. (P. 6.)

3° L'esprit humain est doué d'une perfectibilité indéfinie. La poésie des anciens, si admirable qu'elle

soit, reste presque tout entière confinée dans les sensations. La poésie des modernes lui est supérieure, parce qu'elle est une poésie de sentiments, de philosophie et de raison. (P. 14.)

4° Opposition entre les littératures classiques, ou des anciens, ou du Midi, et les littératures romantiques, modernes, ou du Nord. Seules les littératures romantiques, ayant leurs racines dans notre sol, sont susceptibles de progrès. Les littératures classiques ne peuvent être, chez les modernes, que des « littératures transplantées ». (P. 18.)

5° Cosmopolitisme. Les littératures des diverses nations de l'Europe, en se connaissant mieux, se prendront les unes aux autres les qualités qui leur manquent, se corrigeront de leurs défauts, et renouvelleront leur inspiration. (P. 24.)

II

LES GENRES

1° Le théâtre :

a. La tragédie française, confinée dans les sujets grecs ou latins et asservie aux conventions, est trop pompeuse et figée. Il faut, pour lui rendre de la vie, détendre la rigueur des règles et de la versification, traiter des sujets modernes, cesser de mettre sur la scène des rois, peindre des caractères complexes et nuancés, introduire plus d'action et de poésie. Il faut la mettre à l'école de Shakespeare et de Schiller. (P. 28.)

b. La comédie, dans une société démocratique, n'a comme matière que les vices profonds et éternels de la nature humaine. Elle doit devenir philosophique. (P. 39.)

2° La poésie. — Elle ne consiste pas dans la versification, mais elle est « fille de l'enthousiasme ». Gêne que la rime, les règles étroites de la versification, les prescriptions du bon goût apportent à l'enthousiasme. Il n'y a pas eu de poésie lyrique en France par la faute de Boileau et de sa « pédanterie ». Nos

plus grands poètes ont écrit en prose (Bossuet, Pascal, Rousseau, Buffon). La vraie poésie est la poésie lyrique. Ses principaux thèmes : l'amour, l'infini, la nature, la mort. (P. 41.)

3° La critique. — La critique doit « consister dans la description animée des chefs-d'œuvre ». Elle ne se cantonnera pas dans la recherche mesquine des défauts, mais s'abandonnera à l'admiration féconde des beautés. (P. 46.)

4° Le roman. — Il doit :

a. Être naturel et « côtoyer la vie ».

b. Être psychologique et décrire non pas seulement l'amour, mais tous les sentiments du cœur humain.

c. Être moral et philosophique, mais d'une morale et d'une philosophie diffuses qui ressortent des événements et des situations, sans se substituer à eux. (P. 48.)

TEXTES CITÉS

Essai sur les fictions, 1795.

De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, an VIII, 1800, 2ᵉ éd., 1801.

Delphine, préface, 1802.

De l'Allemagne, 1810.

I

LES THÉORIES GÉNÉRALES

1° — Le goût, universel et « fixe dans ses principes généraux », varie dans ses prescriptions de détail, suivant les époques et les nations. Le génie ne doit pas s'assujettir aveuglément à ces prescriptions; ce serait se condamner à sacrifier de grandes beautés. Il y a souvent opposition entre le génie et le goût.

On reproche, en France, à la littérature du Nord de manquer de goût. Les écrivains du Nord répondent que

ce goût est une législation purement arbitraire, qui prive souvent le sentiment et la pensée de leurs beautés les plus originales. Il existe, je crois, un point juste entre ces deux opinions. Les règles du goût ne sont point arbitraires ; il ne faut pas confondre les bases principales sur lesquelles les vérités universelles sont fondées, avec les modifications causées par les circonstances locales.

Les devoirs de la vertu, ce code de principes qui a pour appui le consentement unanime de tous les peuples, reçoit quelques légers changements par les mœurs et les coutumes des nations diverses ; et quoique les premiers rapports restent les mêmes, le rang de telle ou de telle vertu peut varier selon les habitudes et les gouvernements des peuples. Le goût, s'il est permis de le comparer à ce qu'il y a de plus grand parmi les hommes, le goût est fixe aussi dans ses principes généraux. Le goût national doit être jugé d'après ces principes, et, selon qu'il en diffère ou qu'il s'en rapproche, le goût national est plus près de la vérité.

On dit souvent : faut-il sacrifier le génie au goût? Non, sans doute, mais jamais le goût n'exige le sacrifice du génie. Vous trouvez souvent dans la littérature du Nord des scènes ridicules à côté de grandes beautés. Ce qui est de bon goût dans de tels écrits, ce sont les grandes beautés ; et ce qu'il fallait en retrancher, c'est ce que le goût condamne. Il n'existe de connexion nécessaire entre les défauts et les beautés que par la faiblesse humaine, qui ne permet pas de se soutenir toujours à la même hauteur. Les défauts ne sont point une conséquence des beautés, elles peuvent les faire oublier. Mais, loin que ces défauts prêtent au talent aucun éclat, souvent ils affaiblissent l'impression qu'il doit produire.

Si l'on demande ce qui vaut mieux, d'un ouvrage avec de grands défauts et de grandes beautés, ou d'un ouvrage médiocre et correct, je répondrai, sans hésiter, qu'il faut préférer l'ouvrage où il existe ne fût-ce qu'un seul trait de génie. Il y a faiblesse dans la nation qui ne s'attache qu'au

ridicule, si facile à saisir et à éviter, au lieu de chercher avant tout, dans les pensées de l'homme, ce qui agrandit l'âme et l'esprit. Le mérite négatif ne peut donner aucune jouissance ; mais beaucoup de gens ne demandent à la vie que l'absence de peines, aux écrits que l'absence de fautes, à tout que des absences. Les âmes fortes veulent exister ; et pour exister en lisant, il faut rencontrer dans les écrits des idées nouvelles ou des sentiments passionnés.

De la Littérature, deuxième partie, chapitre XII.

Ceux qui se croient du goût en sont plus orgueilleux que ceux qui se croient du génie. Le goût est en littérature comme le bon ton en société ; on le considère comme une preuve de la fortune, de la naissance, ou du moins des habitudes qui tiennent à toutes les deux ; tandis que le génie peut naître dans la tête d'un artisan qui n'aurait jamais eu de rapport avec la bonne compagnie...

S'il ne faut transporter dans les arts que l'imitation de la bonne compagnie, les Français seuls en sont vraiment capables ; mais plus de latitude dans la composition est nécessaire pour remuer fortement l'imagination et l'âme. Je sais qu'on peut m'objecter avec raison que nos trois grands tragiques, sans manquer aux règles établies, se sont élevés à la plus sublime hauteur. Quelques hommes de génie, ayant à moissonner dans un champ tout nouveau, ont su se rendre illustres, malgré les difficultés qu'ils avaient à vaincre; mais la cessation des progrès de l'art, depuis eux, n'est-elle pas une preuve qu'il y a trop de barrières dans la route qu'ils ont suivie ?

Le bon goût en littérature est, à quelques égards, comme l'ordre sous le despotisme : il importe d'examiner à quel prix on l'achète. *En politique*, disait M. Necker, *il faut toute la liberté qui est conciliable avec l'ordre*. Je retournerais la maxime en disant : Il faut, en littérature, tout le goût qui est conciliable avec le génie ; car si l'important dans l'état social, c'est le repos, l'important dans

la littérature, au contraire, c'est l'intérêt, le mouvement, l'émotion, dont le goût à lui tout seul est souvent l'ennemi.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XIV.

2° Le climat, la nature du terrain, et surtout les institutions politiques et sociales, les lois, la religion déterminent les caractères de la littérature d'un peuple, et, à son tour, la littérature influe sur la religion, les mœurs et les lois. La littérature est l'expression de la société.

Rien ne sert mieux à faire connaître les mœurs d'une nation que le caractère de gaieté le plus généralement adopté par ses écrivains. On est sérieux seul, on est gai pour les autres, surtout dans les écrits : et l'on ne peut faire rire que par des idées tellement familières à ceux qui les écoutent, qu'elles les frappent à l'instant même, et n'exigent d'eux aucun effort d'attention...

Cherchons maintenant à savoir pourquoi les mœurs des Anglais s'opposent au vrai génie de la gaieté.

La plupart des hommes, absorbés par les affaires, ne cherchent, en Angleterre, le plaisir que comme un délassement ; et de même que la fatigue, en excitant la faim, rend facile sur tous les mets, le travail continuel et réfléchi prépare à se contenter de toute espèce de distraction. La vie domestique, des idées religieuses assez sévères, des occupations sérieuses, un climat lourd rendent les Anglais assez susceptibles de maladies d'ennui ; et c'est par cette raison même que les amusements délicats de l'esprit ne leur suffisent pas. Il faut des secousses fortes à cette espèce d'abattement ; et les auteurs partagent le goût des spectateurs à cet égard, ou s'y conforment..

La gaieté qui sert à faire une bonne comédie suppose une observation très fine des caractères. Pour que le génie comique se développe, il faut beaucoup vivre en société, attacher beaucoup d'importance aux succès de société, et

se connaître et se rapprocher par cette multitude d'intérêts de vanité qui donnent lieu à tous les ridicules comme à toutes les combinaisons de l'amour-propre. Les Anglais sont retirés dans leurs familles, ou réunis dans des assemblées publiques pour les discussions nationales. L'intermédiaire qu'on appelle la société n'existe point parmi eux; et c'est dans cet espace frivole de la vie que se forment cependant la finesse et le goût.

Les rapports politiques des hommes entre eux effacent les nuances en prononçant fortement les caractères. La grandeur du but, la force des moyens font disparaître l'intérêt pour tout ce qui n'a pas un résultat utile. Dans les États monarchiques, où l'on dépend du caractère et de la volonté d'un seul homme ou d'un petit nombre de ses délégués, chacun s'étudie à connaître les plus secrètes pensées des autres, les plus légères gradations des sentiments et des faiblesses individuelles. Mais lorsque l'opinion publique et la réputation populaire ont la première influence, l'ambition délaisse ce dont l'ambition n'a pas besoin, et l'esprit ne s'exerce point à saisir ce qui est fugitif quand il n'a point d'intérêt à le deviner...

Il existe cependant une sorte de gaieté dans quelques écrits anglais, qui a tous les caractères de l'originalité et du naturel. La langue anglaise a créé un mot, *humour*, pour exprimer cette gaieté qui est une disposition du sang presque autant que de l'esprit; elle tient à la nature du climat, et aux mœurs nationales ; elle serait tout à fait inimitable là où les mêmes causes ne la développeraient pas. Quelques écrits de Fielding et de Swift, *Peregrin Pickle*, *Roderick Random*, mais surtout les ouvrages de Sterne, donnent l'idée complète du genre appelé *humour*.

Il y a de la morosité, je dirais presque de la tristesse, dans cette gaieté; celui qui vous fait rire n'éprouve pas le plaisir qu'il cause. L'on voit qu'il écrit dans une disposition sombre, et qu'il serait presque irrité contre vous de ce qu'il vous amuse. Comme les formes brusques donnent quelquefois plus de piquant à la louange, la gaieté de la

plaisanterie ressort par la gravité de son auteur. Les Anglais ont très rarement admis sur la scène le genre d'esprit qu'ils nomment *humour;* son effet ne serait point théâtral.

Il y a de la misanthropie dans la plaisanterie même des Anglais, et de la sociabilité dans celle des Français : l'une doit se lire quand on est seul, l'autre frappe d'autant plus qu'il y a plus d'auditeurs. Ce que les Anglais ont de gaieté conduit presque toujours à un résultat philosophique ou moral; la gaieté des Français n'a souvent pour but que le plaisir même.

De la Littérature, première partie, ch. XIV.

Il me reste à examiner comment le gouvernement et l'esprit national d'Athènes ont influé sur le rapide développement de tous les genres de littérature. On ne saurait nier que la législation d'un peuple ne soit toute-puissante sur ses goûts, sur ses talents et sur ses habitudes, puisque Lacédémone a existé à côté d'Athènes, dans le même siècle, sous le même climat, avec des dogmes religieux à peu près semblables, et cependant avec des mœurs si différentes.

Toutes les institutions d'Athènes excitaient l'émulation. Les Athéniens n'ont pas toujours été libres; mais l'esprit d'encouragement n'a jamais cessé d'exercer parmi eux la plus grande force. Aucune nation ne s'est jamais montrée plus sensible à tous les talents distingués. Ce penchant à l'admiration créait les chefs-d'œuvre qui la méritent. La Grèce, et dans la Grèce l'Attique, était un petit pays civilisé au milieu du monde barbare. Les Grecs étaient peu nombreux, mais l'univers les regardait. Ils réunissaient le double avantage des petits États et des grands théâtres, l'émulation qui naît de la certitude de se faire connaître au milieu des siens, et celle que doit produire la possibilité d'une gloire sans bornes. Ce qu'ils disaient entre eux retentissait dans le monde. Leur population était très circonscrite, et l'esclavage de près de la moitié des habitants

restreignait encore la classe des citoyens. Tout contribuait à réunir les lumières, à rassembler les talents dans le cercle de concurrents en petit nombre, qui s'excitaient l'un l'autre et se mesuraient sans cesse. La démocratie, qui appelle tous les hommes distingués à toutes les places éminentes, portait les esprits à s'occuper des événements publics. Néanmoins les Athéniens aimaient et cultivaient les beaux-arts, et ne se renfermaient point dans les intérêts politiques de leur pays; ils voulaient conserver leur premier rang de nation éclairée; la haine, le mépris pour les barbares fortifiaient en eux le goût des arts et des belles-lettres. Il vaut mieux pour le genre humain que les lumières soient généralement répandues; mais l'émulation de ceux qui les possèdent est plus grande lorsqu'elles sont concentrées. La vie des hommes célèbres était plus glorieuse chez les anciens; celle des hommes obscurs est plus heureuse chez les modernes...

On peut attribuer quelques-uns des caractères de la poésie des Grecs au genre de succès que se proposaient leurs poètes. Leurs vers devaient être lus dans les solennités publiques. La réflexion, la mélancolie, ces jouissances solitaires, ne conviennent point à la foule; le sang s'anime, la vie s'exalte parmi les hommes rassemblés. Il fallait que les poètes secondassent ce mouvement. La monotonie des hymnes pindariques, cette monotonie si fatigante pour nous, ne l'était point dans les fêtes grecques; de certains airs, qui ont produit de grands effets sur les habitants des pays de montagnes, sont composés d'un très petit nombre de notes. Il en était peut-être ainsi des idées que contenait la poésie lyrique des Grecs. Les mêmes images, les mêmes sentiments, et surtout la même harmonie, excitaient toujours les applaudissements de la multitude.

L'approbation du peuple grec s'exprimait bien plus vivement que les suffrages réfléchis des modernes. Une nation qui encourageait de tant de manières les talents distingués devait faire naître entre eux de grandes rivalités;

mais ces rivalités servaient à l'avancement des arts. La palme la plus glorieuse excitait moins de haine que n'en font naître les témoignages comptés de l'estime rigoureuse qu'on peut obtenir de nos jours. Il était permis au génie de se nommer, à la vertu de s'offrir, et tous les hommes qui se croyaient dignes de quelque renommée pouvaient s'annoncer sans crainte comme les candidats de la gloire. La nation leur savait gré d'être ambitieux de son estime.

De la Littérature, première partie, ch. I.

Les religions et les lois décident presque entièrement de la ressemblance ou de la différence de l'esprit des nations. Le climat peut encore y apporter quelques changements : mais l'éducation générale des premières classes de la société est toujours le résultat des institutions politiques dominantes. Le gouvernement étant le centre de la plupart des intérêts des hommes, les habitudes et les pensées suivent le cours des intérêts. Examinons quels avantages d'ambition on trouvait en France à se distinguer par le charme de la grâce et de la gaieté, et nous saurons pourquoi ce pays offrait de l'une et de l'autre tant de parfaits modèles.

Plaire ou déplaire était la véritable source des punitions et des récompenses qui n'étaient point infligées par les lois. Il y avait dans d'autres pays des gouvernements monarchiques, des rois absolus, des cours somptueuses; mais nulle part on ne trouvait réunies les mêmes circonstances qui influaient sur l'esprit et les mœurs des Français...

Ce n'était... qu'en France où l'autorité des rois s'étant consolidée par le consentement tacite de la noblesse, le monarque avait un pouvoir sans bornes par le fait, et néanmoins incertain par le droit. Cette situation l'obligeait à ménager ses courtisans mêmes, comme faisant partie de ce corps de vainqueurs, qui tout à la fois lui cédait et lui garantissait la France, leur conquête.

La délicatesse du point d'honneur, l'un des prestiges de

l'ordre privilégié, obligeait les nobles à décorer la soumission la plus dévouée des formes de la liberté. Il fallait qu'ils conservassent dans leurs rapports avec leur maître une sorte d'esprit de chevalerie, qu'ils écrivissent sur leur bouclier : POUR MA DAME ET POUR MON ROI, afin de se donner l'air de choisir le joug qu'ils portaient; et mêlant ainsi l'honneur avec la servitude, ils essayaient de se courber sans s'avilir. La grâce était, pour ainsi dire, dans leur situation, une politique nécessaire; elle seule pouvait donner quelque chose de volontaire à l'obéissance.

Le roi, de son côté, devant se considérer, à quelques égards, comme le dispensateur de la gloire, comme le représentant de l'opinion, ne pouvait récompenser qu'en flattant, punir qu'en dégradant. Il fallait qu'il appuyât sa puissance sur une sorte d'assentiment public, dont sa volonté sans doute était le premier mobile, mais qui se montrait souvent indépendamment de sa volonté. Les liens délicats, les préjugés maniés avec art formaient les rapports des premiers sujets avec leur maître : ces rapports exigeaient une grande finesse dans l'esprit; il fallait de la grâce dans le monarque, ou tout au moins dans les dépositaires de sa puissance; il fallait du goût et de la délicatesse dans le choix des faveurs et des favoris, pour que l'on n'aperçût ni le commencement, ni les limites de la puissance royale. Quelques-uns de ses droits devaient être reconnus, d'autres reconnus sans être exercés; et les considérations morales étaient saisies par l'opinion avec une telle finesse, qu'une faute de tact était généralement sentie, et pouvait perdre un ministre, quelque appui que le gouvernement essayât de lui prêter...

L'arbitraire dans le pouvoir n'excluant point alors la liberté dans les opinions, l'on sentait le besoin de se plaire les uns aux autres, et l'on multipliait les moyens d'y réussir. La grâce et l'élégance des manières passaient des habitudes de la cour dans les écrits des hommes de lettres. Le point le plus élevé, la source de toutes les faveurs, est l'objet de l'attention générale; et comme dans

les pays libres le gouvernement donne l'impulsion des vertus publiques, dans les monarchies la cour influe sur le genre d'esprit de la nation, parce qu'on veut imiter généralement ce qui distingue la classe la plus élevée...

La classe qui dominait en France sur la nation était exercée à saisir les nuances les plus fines; et comme le ridicule la frappait avant tout, ce qu'il fallait éviter avant tout, c'était le ridicule. Cette crainte mettait souvent obstacle à l'originalité du talent; peut-être même pouvait-elle nuire, dans la carrière politique, à l'énergie des actions; mais elle développait dans l'esprit des Français un genre de perspicacité singulièrement remarquable. Leurs écrivains connaissaient mieux les caractères, les peignaient mieux qu'aucune autre nation. Obligés d'étudier sans cesse ce qui pouvait nuire ou plaire en société, cet intérêt les rendait très observateurs. Molière, et même après lui quelques autres comiques, sont des hommes supérieurs, dans leur genre, à tous les écrivains des autres nations. Les Français n'approfondissent pas, comme les Anglais et les Allemands, les sentiments que le malheur fait éprouver; ils ont trop l'habitude de s'en éloigner pour le bien connaître : mais les caractères dont on peut faire sortir des effets comiques, les hommes séduits par la vanité, trompés par amour-propre, ou trompeurs par orgueil, cette foule d'êtres asservis à l'opinion des autres, et ne respirant que par elle, aucun peuple de la terre n'a jamais su les peindre comme les Français...

On ne verra plus rien de pareil en France avec un gouvernement d'une autre nature, de quelque manière qu'il soit combiné; et il sera bien prouvé alors que ce qu'on appelait l'esprit français, la grâce française, n'était que l'effet immédiat et nécessaire des institutions et des mœurs monarchiques, telles qu'elles existaient en France depuis plusieurs siècles.

De la Littérature, première partie, ch. XVIII.

Les rapports des différentes classes entre elles étaient

très propres à développer en France la sagacité, la mesure et la convenance de l'esprit de société. Les rangs n'y étaient point marqués d'une manière positive, et les prétentions s'agitaient sans cesse dans l'espace incertain que chacun pouvait tour à tour ou conquérir ou perdre. Les droits du tiers état, des parlements, de la noblesse, la puissance même du roi, rien n'était déterminé d'une façon invariable; tout se passait, pour ainsi dire, en adresse de conversation : on esquivait les difficultés les plus graves par les nuances délicates des paroles et des manières, et l'on arrivait rarement à se heurter ou à se céder, tant on évitait avec soin l'un et l'autre! Les grandes familles avaient aussi entre elles des prétentions jamais déclarées et toujours sous-entendues, et ce vague excitait beaucoup plus la vanité que des rangs marqués n'auraient pu le faire. Il fallait étudier tout ce dont se composait l'existence d'un homme ou d'une femme, pour savoir le genre d'égards qu'on leur devait; l'arbitraire, sous toutes les formes, a toujours été dans les habitudes, les mœurs et les lois de la France : de là vient que les Français ont eu, si l'on peut s'exprimer ainsi, une si grande pédanterie de frivolité; les bases principales n'étant point affermies, on voulait donner de la consistance aux moindres détails. En Angleterre, on permet l'originalité aux individus, tant la masse est bien réglée! En France, il semble que l'esprit d'imitation soit comme un lien social, et que tout serait en désordre si ce lien ne suppléait pas à l'instabilité des institutions.

En Allemagne, chacun est à son rang, à sa place, comme à son poste, et l'on n'a pas besoin de tournures habiles, de parenthèses, de demi-mots pour exprimer les avantages de naissance ou de titre que l'on se croit sur son voisin. La bonne compagnie, en Allemagne, c'est la cour; en France, c'étaient tous ceux qui pouvaient se mettre sur un pied d'égalité avec elle, et tous pouvaient l'espérer, et tous aussi pouvaient craindre de n'y jamais parvenir. Il en résultait que chacun voulait avoir les ma-

nières de cette société-là. En Allemagne, un diplôme vous y faisait entrer; en France, une faute de goût vous en faisait sortir, et l'on était encore plus empressé de ressembler aux gens du monde que de se distinguer dans ce monde même par sa valeur personnelle.

De l'Allemagne, première partie, ch. XI.

3° L'esprit humain est doué d'une perfectibilité indéfinie. La poésie des anciens, si admirable qu'elle soit, reste presque tout entière confinée dans les sensations. La poésie des modernes lui est supérieure, parce qu'elle est une poésie de sentiments, de philosophie et de raison.

Les détracteurs du système de la perfectibilité de l'espèce humaine n'ont pas médité sur les véritables bases de cette opinion. En effet, ils conviennent que les sciences font des progrès continuels, et ils veulent que la raison n'en fasse pas. Mais les sciences ont une connexion intime avec toutes les idées dont se compose l'état moral et politique des nations. En découvrant la boussole, on a découvert le Nouveau-Monde, et l'Europe morale et politique a depuis ce temps éprouvé des changements considérables. L'imprimerie est une découverte des sciences. Si l'on dirigeait un jour la navigation aérienne, combien les rapports de la société ne seraient-ils pas différents!

La superstition est à la longue inconciliable avec les progrès des sciences positives. Les erreurs en tout genre se rectifient successivement par l'esprit de calcul. Enfin, comment peut-on imaginer que l'on mettra les sciences tellement en dehors de la pensée, que la raison humaine ne se ressentira point des immenses progrès que l'on fait chaque jour dans l'art d'observer et de diriger la nature physique? Les lumières de l'expérience et de l'observation n'existent-elles pas aussi dans l'ordre moral, et ne donnent-elles pas aussi d'utiles secours aux développements

successifs de tous les genres de réflexions? Je dirai plus, les progrès des sciences rendent nécessaires les progrès de la morale; car, en augmentant la puissance de l'homme, il faut fortifier le frein qui l'empêche d'en abuser. Les progrès des sciences rendent nécessaires aussi les progrès de la politique. L'on a besoin d'un gouvernement plus éclairé, qui respecte davantage l'opinion publique au milieu des nations où les lumières s'étendent chaque jour; et quoiqu'on puisse toujours opposer les désastres de quelques années à des raisonnements qui ont pour base les siècles, il n'en est pas moins vrai que jamais aucune contrée de l'Europe ne supporterait maintenant la longue succession de tyrannies basses et féroces qui ont accablé les Romains. Il importe d'ailleurs de distinguer entre la perfectibilité de l'espèce humaine et celle de l'esprit humain. L'une se manifeste encore plus clairement que l'autre. Chaque fois qu'une nation nouvelle, telle que l'Amérique, la Russie, etc., a fait des progrès vers la civilisation, l'espèce humaine s'est perfectionnée; chaque fois qu'une classe inférieure est sortie de l'esclavage ou de l'avilissement, l'espèce humaine s'est encore perfectionnée. Les lumières gagnent évidemment en étendue, quand même on essayerait de leur disputer encore qu'elles croissent en élévation et en profondeur. Enfin il faudrait composer un livre pour réfuter tout ce qu'on se permet de dire dans un temps où les intérêts personnels sont encore si fortement agités. Mais ce livre, c'est le temps qui le fera; et la postérité ne partagera pas plus la petite fureur qu'excitent aujourd'hui les idées philosophiques, que les atroces sentiments que la terreur avait développés :

> Les fils sont plus grands que leurs pères,
> Et leurs cœurs n'en sont pas jaloux.

Ces vers justement appliqués aux exploits militaires dont nous sommes les glorieux contemporains, ces vers seront vrais aussi pour les progrès de la raison ; et malheur

à qui n'en aurait pas dans son cœur le noble pressentiment!

De la Littérature, préface de la seconde édition.

Les succès étonnants [des Grecs] dans la littérature, et surtout dans la poésie, pourraient être présentés comme une objection contre la perfectibilité de l'esprit humain. Les premiers écrivains qui nous sont connus, dirait-on, et en particulier le premier poète, n'ont point été surpassés depuis près de trois mille ans, et souvent même les successeurs des Grecs sont restés bien au-dessous d'eux; mais cette objection tombe si l'on n'applique le système de perfectibilité qu'aux progrès des idées, et non aux merveilles de l'imagination.

On peut marquer un terme aux progrès des arts ; il n'en est point aux découvertes de la pensée. Or, dans la nature morale, dès qu'il existe un terme, la route qui y conduit est promptement parcourue; mais les pas sont toujours lents dans une carrière sans bornes. Cette observation me paraît s'appliquer encore à beaucoup d'autres objets qu'à ceux qui sont uniquement du ressort de la littérature. Les beaux-arts ne sont pas perfectibles à l'infini; aussi l'imagination, qui leur donna naissance, est-elle beaucoup plus brillante dans ses premières impressions que dans ses souvenirs même les plus heureux.

La poésie moderne se compose d'images et de sentiments. Sous le premier rapport, elle appartient à l'imitation de la nature; sous le second, à l'éloquence des passions. C'est dans le premier genre, c'est par la description animée des objets extérieurs que les Grecs ont excellé dans la plus ancienne époque de leur littérature. En exprimant ce qu'on éprouve, on peut avoir un style poétique, recourir à des images pour fortifier des impressions; mais la poésie proprement dite, c'est l'art de peindre par la parole tout ce qui frappe nos regards. L'alliance des sentiments avec les sensations est déjà un premier pas vers la philosophie. Il ne s'agit ici que de la

poésie considérée seulement comme l'imitation de la nature physique. Celle-là n'est point susceptible d'une perfection indéfinie...

Les pensées qu'on ajoute à la poésie sont un heureux développement de ses beautés ; mais ce n'est pas la poésie même : Aristote l'a nommée le premier un art d'imitation. La puissance de la raison se développe et s'étend chaque jour à des objets nouveaux. Les siècles en ce genre sont héritiers des siècles ; les générations partent du point où se sont arrêtées les générations précédentes, et les penseurs philosophes forment à travers les temps une chaîne d'idées que n'interrompt point la mort. Il n'en est pas de même de la poésie : elle peut atteindre du premier jet à un certain genre de beautés qui ne seront point surpassées ; et tandis que dans les sciences progressives le dernier pas est le plus étonnant de tous, la puissance de l'imagination est d'autant plus vive que l'exercice de cette puissance est plus nouveau.

De la Littérature, première partie, ch. I.

Les tragédies grecques sont, je le crois, très inférieures à nos tragédies modernes, parce que le talent dramatique ne se compose pas seulement de l'art de la poésie, mais consiste aussi dans la profonde connaissance des passions, et sous ce rapport la tragédie a dû suivre les progrès de l'esprit humain.

De la Littérature, première partie, ch. II.

Si l'on voulait se servir encore de la mythologie des anciens, ce serait véritablement retomber dans l'enfance par la vieillesse : le poète peut se permettre toutes les créations d'un esprit en délire, mais il faut que vous puissiez croire à la vérité de ce qu'il éprouve. Or la mythologie n'est pour les modernes ni une invention, ni un sentiment. Il faut qu'ils recherchent dans leur mémoire ce que les anciens trouvaient dans leurs impressions habi-

tuelles. Ces formes poétiques, empruntées du paganisme, ne sont pour nous que l'imitation de l'imitation ; c'est peindre la nature à travers l'effet qu'elle a produit sur d'autres hommes.

Quand les anciens personnifiaient l'amour et la beauté, loin d'affaiblir l'idée qu'on en pouvait concevoir, ils la rendaient plus sensible, ils l'animaient aux regards des hommes, qui n'avaient encore qu'une idée confuse de leurs propres sensations. Mais les modernes ont observé les mouvements de l'âme avec une telle pénétration, qu'il leur suffit de savoir les peindre pour être éloquents et passionnés ; et s'ils adoptaient les fictions antérieures à cette profonde connaissance de l'homme et de la nature, ils ôteraient à leurs tableaux l'énergie, la nuance et la vérité.

Dans les ouvrages des anciens mêmes, combien ne préfère-t-on pas ce qu'on y trouve d'observations sur le cœur humain, à tout l'éclat des fictions les plus brillantes ! L'image de l'Amour prenant les traits d'Ascagne pour enflammer Didon en jouant avec elle, peint-elle aussi bien l'origine d'un sentiment passionné que les vers si beaux qui nous expriment les affections et les mouvements que la nature inspire à tous les cœurs ?...

Il faut étudier les modèles de l'antiquité pour se pénétrer du goût et du genre simple, mais non pour alimenter sans cesse les ouvrages modernes des idées et des fictions des anciens ; l'invention qui se mêle à de semblables réminiscences est presque toujours en disparate avec elles. A quelque perfection que l'on portât l'étude des ouvrages des anciens, on pourrait les imiter ; mais il serait impossible de créer comme eux dans leur genre. Pour les égaler, il ne faut point s'attacher à suivre leurs traces ; ils ont moissonné dans leurs champs : il vaut mieux défricher le nôtre.

De la Littérature, deuxième partie, ch. v.

4° Opposition entre les littératures classiques (ou des anciens, ou du Midi) et les littératures romantiques (modernes, ou du Nord). Seules les littératures romantiques, ayant leurs racines dans notre sol, sont susceptibles de progrès. Les littératures classiques ne peuvent être, chez les modernes, que des « littératures transplantées ».

Il existe, il me semble, deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du Midi et celle qui descend du Nord; celle dont Homère est la première source, celle dont Ossian est l'origine. Les Grecs, les Latins, les Italiens, les Espagnols et les Français du siècle de Louis XIV appartiennent au genre de littérature que j'appellerai la littérature du Midi. Les ouvrages anglais, les ouvrages allemands, et quelques écrits des Danois et des Suédois doivent être classés dans la littérature du Nord, dans celle qui a commencé par les bardes écossais, les fables islandaises et les poésies scandinaves. Avant de caractériser les écrivains anglais et les écrivains allemands, il me paraît nécessaire de considérer d'une manière générale les principales différences des deux hémisphères de la littérature...

Les images et les pensées les plus habituelles, dans Ossian, sont celles qui rappellent la brièveté de la vie, le respect pour les morts, l'illustration de leur mémoire, le culte de ceux qui restent envers ceux qui ne sont plus... L'ébranlement que les chants ossianiques causent à l'imagination dispose la pensée aux méditations les plus profondes.

La poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie. La tristesse fait pénétrer bien plus avant dans le caractère et la destinée de l'homme que toute autre disposition de l'âme. Les poètes anglais qui ont succédé aux bardes écossais ont ajouté à leurs tableaux les réflexions et les idées que ces tableaux mêmes devaient faire naître; mais ils ont conservé l'imagination du Nord,

celle qui se plaît sur le bord de la mer, au bruit des vents, dans les bruyères sauvages ; celle enfin qui porte vers l'avenir, vers un autre monde, l'âme fatiguée de sa destinée. L'imagination des hommes du Nord s'élance au delà de cette terre dont ils habitent les confins ; elle s'élance à travers les nuages qui bordent leur horizon, et semblent représenter l'obscur passage de la vie à l'éternité...

Le climat est certainement l'une des raisons principales des différences qui existent entre les images qui plaisent dans le Nord et celles qu'on aime à se rappeler dans le Midi. Les rêveries des poètes peuvent enfanter des objets extraordinaires ; mais les impressions d'habitude se retrouvent nécessairement dans tout ce que l'on compose. Éviter le souvenir de ces impressions, ce serait perdre le plus grand des avantages, celui de peindre ce qu'on a soi-même éprouvé. Les poètes du Midi mêlent sans cesse l'image de la fraîcheur, des bois touffus, des ruisseaux limpides, à tous les sentiments de la vie. Ils ne se retracent pas même les jouissances du cœur sans y mêler l'idée de l'ombre bienfaisante qui doit les préserver des brûlantes ardeurs du soleil. Cette nature si vive qui les environne excite en eux plus de mouvements que de pensées...

Les peuples du Nord sont moins occupés des plaisirs que de la douleur, et leur imagination n'en est que plus féconde. Le spectacle de la nature agit fortement sur eux ; elle agit comme elle se montre dans leurs climats, toujours sombre et nébuleuse...

Ce que l'homme a fait de plus grand, il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée. Les esprits médiocres sont, en général, assez satisfaits de la vie commune ; ils arrondissent, pour ainsi dire, leur existence, et suppléent à ce qui peut leur manquer encore, par les illusions de la vanité ; mais le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions, doit son essor au besoin d'échapper aux bornes qui circonscrivent l'imagination. L'héroïsme de la morale, l'enthousiasme de l'éloquence,

'ambition de la gloire, donnent des jouissances surnatu-relles qui ne sont nécessaires qu'aux âmes à la fois exal-ées et mélancoliques, fatiguées de tout ce qui se mesure, le tout ce qui est passager, d'un terme enfin, à quelque listance qu'on le place. C'est cette disposition de l'âme, source de toutes les passions généreuses, comme de outes les idées philosophiques, qu'inspire particulière-nent la poésie du Nord.

Je suis loin de comparer le génie d'Homère à celui l'Ossian. Ce que nous connaissons d'Ossian ne peut être considéré comme un ouvrage; c'est un recueil de chan-sons populaires qui se répétaient dans les montagnes l'Écosse. Avant qu'Homère eût composé son poème, l'anciennes traditions existaient sans doute en Grèce. Les poésies d'Ossian ne sont pas plus avancées dans l'art poé-ique que ne devaient l'être les chants des Grecs avant Homère. Aucune parité ne peut donc être établie avec ustice entre l'*Iliade* et le poème de Fingal. Mais on peut oujours juger si les images de la nature, telles qu'elles sont représentées dans le Midi, excitent des émotions aussi nobles et aussi pures que celles du Nord; si les images du Midi, plus brillantes à quelques égards, font naître autant de pensées, ont un rapport aussi immédiat avec les sentiments de l'âme. Les idées philosophiques s'unissent comme d'elles-mêmes aux images sombres. La poésie du Midi, loin de s'accorder, comme celle du Nord, avec la méditation, et d'inspirer, pour ainsi dire, ce que a réflexion doit prouver, la poésie voluptueuse exclut presque entièrement les idées d'un certain ordre.

De la Littérature, première partie, ch. XI.

On prend quelquefois le mot classique comme syno-nyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre accep-tion, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde :

celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi...

La nation française, la plus cultivée des nations latines, penche vers la poésie classique, imitée des Grecs et des Romains. La nation anglaise, la plus illustre des nations germaniques, aime la poésie romantique et chevaleresque, et se glorifie des chefs-d'œuvre qu'elle possède en ce genre. Je n'examinerai point ici lequel de ces deux genres de poésie mérite la préférence : il suffit de montrer que la diversité des goûts, à cet égard, dérive non seulement des causes accidentelles, mais aussi des sources primitives de l'imagination et de la pensée.

Il y a dans les poèmes épiques, et dans les tragédies des anciens, un genre de simplicité qui tient à ce que les hommes étaient identifiés à cette époque avec la nature, et croyaient dépendre du destin, comme elle dépend de la nécessité. L'homme, réfléchissant peu, portait toujours l'action de son âme au dehors; la conscience elle-même était figurée par des objets extérieurs, et les flambeaux des Furies secouaient les remords sur la tête des coupables. L'événement était tout dans l'antiquité; le caractère tient plus de place dans les temps modernes ; et cette réflexion inquiète, qui nous dévore souvent comme le vautour de Prométhée, n'eût semblé que de la folie, au milieu des rapports clairs et prononcés qui existaient dans l'état civil et social des anciens.

On ne faisait en Grèce, dans le commencement de l'art, que des statues isolées ; les groupes ont été composés plus tard. On pourrait dire de même, avec vérité, que dans tous les arts il n'y avait point de groupes : les objets représentés se succédaient comme dans les bas-reliefs, sans combinaison, sans complication d'aucun genre. L'homme personnifiait la nature ; des nymphes habitaient les eaux, des hamadryades les forêts : mais la nature, à son tour, s'emparait de l'homme, et l'on eût dit qu'il ressemblait au torrent, à la foudre, au volcan, tant il agissait par une impulsion involontaire, et sans que la réflexion

pût en rien altérer les motifs ni les suites de ses actions. Les anciens avaient, pour ainsi dire, une âme corporelle, dont tous les mouvements étaient forts, directs et conséquents ; il n'en est pas de même du cœur humain développé par le christianisme : les modernes ont puisé dans le repentir chrétien l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes...

La poésie païenne doit être simple et saillante comme les objets extérieurs ; la poésie chrétienne a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages. La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes ; mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée : la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. Les écrivains imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères ; car, ne pouvant consulter ni leur propre nature, ni leurs propres souvenirs, il a fallu qu'ils se conformassent aux lois d'après lesquelles les chefs-d'œuvre des anciens peuvent être adaptés à notre goût, bien que toutes les circonstances politiques et religieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d'œuvre soient changées. Mais ces poésies d'après l'antique, quelque parfaites qu'elles soient, sont rarement populaires, parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national.

La poésie française, étant la plus classique de toutes les poésies modernes, est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple. Les stances du Tasse sont chantées par les gondoliers de Venise ; les Espagnols et les Portugais de toutes les classes savent par cœur les vers de Calderon et de Camoëns. Shakespeare est autant admiré par le peuple en Angleterre que par la classe supérieure. Des poèmes de Gœthe et de Bürger sont mis en musique, et

vous les entendez répéter des bords du Rhin jusqu'à la Baltique. Nos poètes français sont admirés par tout ce qu'il y a d'esprits cultivés chez nous et dans le reste de l'Europe ; mais ils sont tout à fait inconnus aux gens du peuple et aux bourgeois même des villes, parce que les arts en France ne sont pas, comme ailleurs, natifs du pays même où leurs beautés se développent.

La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau ; elle exprime notre religion ; elle rappelle notre histoire ; son origine est ancienne, mais non antique.

La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'à nous ; la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts : elle se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir ; le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un fantôme, le plus puissant et le plus terrible de tous.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XI.

5° Cosmopolitisme. — Les littératures des diverses nations de l'Europe, en se connaissant mieux, se prendront les unes aux autres les qualités qui leur manquent, se corrigeront de leurs défauts, et renouvelleront leur inspiration.

Ce n'est que depuis Voltaire que l'on rend justice en France à l'admirable littérature des Anglais ; il faudra de même qu'un homme de génie s'enrichisse une fois par la féconde originalité de quelques écrivains allemands, pour que les Français soient persuadés qu'il y a des ouvrages en Allemagne où les idées sont approfondies et les sentiments exprimés avec une énergie nouvelle.

Sans doute les auteurs actuels ont raison de rappeler

sans cesse le respect que l'on doit aux chefs-d'œuvre de la littérature française ; c'est ainsi qu'on peut se former un goût, une critique sévère, je dirais impartiale, si de nos jours, en France, ce mot pouvait avoir son application. Mais le grand défaut dont notre littérature est menacée, maintenant, c'est la stérilité, la froideur et la monotonie : or, l'étude des ouvrages parfaits et généralement connus que nous possédons apprend bien ce qu'il faut éviter, mais n'inspire rien de neuf; tandis qu'en lisant les écrits d'une nation dont la manière de voir et de sentir diffère beaucoup de celle des Français, l'esprit est excité par des combinaisons nouvelles, l'imagination est animée par les hardiesses mêmes qu'elle condamne, autant que par celles qu'elle approuve : et l'on pourrait parvenir à adapter au goût français, peut-être le plus pur de tous, des beautés originales qui donneraient à la littérature du XIXe siècle un caractère qui lui serait propre.

On ne peut qu'imiter les auteurs dont les ouvrages sont accomplis; et dans l'imitation, il n'y a jamais rien d'illustre; mais les écrivains dont le génie un peu bizarre n'a pas entièrement poli toutes les richesses qu'ils possèdent, peuvent être dérobés heureusement par des hommes de goût et de talent : l'or des mines peut servir à toutes les nations, l'or qui a reçu l'empreinte de la monnaie ne convient qu'à une seule. Ce n'est pas *Phèdre* qui a produit *Zaïre*, c'est *Othello*. Les Grecs eux-mêmes, dont Racine s'est pénétré, avaient laissé beaucoup à faire à son génie. Se serait-il élevé aussi haut, s'il n'eût étudié que des ouvrages qui, comme les siens, désespérassent l'émulation, au lieu de l'animer en lui ouvrant de nouvelles routes?

Ce serait donc, je le pense, un grand obstacle aux succès futurs des Français dans la carrière littéraire, que ces préjugés nationaux qui les empêcheraient de rien étudier qu'eux-mêmes.

Delphine, Préface.

On ne sait pas faire un livre en Allemagne ; rarement on y met l'ordre et la méthode qui classent les idées dans la tête du lecteur ; et ce n'est point parce que les Français sont impatients, mais parce qu'ils ont l'esprit juste qu'ils se fatiguent de ce défaut; les fictions ne sont pas dessinées, dans les poésies allemandes, avec ces contours fermes et précis qui en assurent l'effet, et le vague de l'imagination correspond à l'obscurité de la pensée. Enfin, si les plaisanteries bizarres et vulgaires de quelques ouvrages prétendus comiques manquent de goût, ce n'est pas à force de naturel, c'est parce que l'affectation de l'énergie est au moins aussi ridicule que celle de la grâce. *Je me fais vif*, disait un Allemand en sautant par la fenêtre ; quand on se fait, on n'est rien : il faut recourir au bon goût français contre la vigoureuse exagération de quelques Allemands, comme à la profondeur des Allemands contre la frivolité dogmatique de quelques Français.

Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. Il y a quelque chose de très singulier dans la différence d'un peuple à un autre : le climat, l'aspect de la nature, la langue, le gouvernement, enfin surtout les événements de l'histoire, puissance plus extraordinaire encore que toutes les autres, contribuent à ces diversités; et nul homme, quelque supérieur qu'il soit, ne peut deviner ce qui se développe naturellement dans l'esprit de celui qui vit sur un autre sol et respire un autre air : on se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XXXI.

Les traités sur les beaux-arts, les ouvrages d'érudition et de philosophie, quoiqu'ils n'appartiennent pas immédiatement à la littérature, doivent pourtant être comptés parmi les richesses de l'Allemagne. Il y a dans cette Allemagne des trésors d'idées et de connaissances que le

reste des nations de l'Europe n'épuisera pas de longtemps.

Le génie poétique, si le ciel nous le rend, pourrait aussi recevoir une impulsion heureuse de l'amour pour la nature, les arts et la philosophie, qui fermente dans les contrées germaniques; mais au moins j'ose affirmer que tout homme qui voudra se vouer maintenant à quelque travail sérieux que ce soit, sur l'histoire, la philosophie ou l'antiquité, ne saurait se passer de connaître les écrivains allemands qui s'en sont occupés.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XXXI.

Il est impossible que les écrivains allemands, ces hommes les plus instruits et les plus méditatifs de l'Europe, ne méritent pas qu'on accorde un moment d'attention à leur littérature et à leur philosophie. On oppose à l'une qu'elle n'est pas de bon goût, et à l'autre qu'elle est pleine de folies. Il se pourrait qu'une littérature ne fût pas conforme à notre législation du bon goût, et qu'elle contînt des idées nouvelles dont nous puissions nous enrichir, en les modifiant à notre manière. C'est ainsi que les Grecs nous ont valu Racine, et Shakespeare plusieurs des tragédies de Voltaire. La stérilité dont notre littérature est menacée ferait croire que l'esprit français lui-même a besoin maintenant d'être renouvelé par une sève plus vigoureuse; et comme l'élégance de la société nous préservera toujours de certaines fautes, il nous importe surtout de retrouver la source des grandes beautés.

Après avoir repoussé la littérature des Allemands au nom du bon goût, on croit pouvoir aussi se débarrasser de leur philosophie au nom de la raison. Le bon goût et la raison sont des paroles qu'il est toujours agréable de prononcer, même au hasard; mais peut-on de bonne foi se persuader que des écrivains d'une érudition immense, et qui connaissent tous les livres français aussi bien que nous-mêmes, s'occupent depuis vingt années de pures absurdités?

Les siècles superstitieux accusent facilement les opinions nouvelles d'impiété, et les siècles incrédules les

accusent non moins facilement de folie. Dans le XVIe siècle, Galilée a été livré à l'Inquisition pour avoir dit que la terre tournait ; et dans le XVIIIe quelques-uns ont voulu faire passer J.-J. Rousseau pour un dévôt fanatique. Les opinions qui diffèrent de l'esprit dominant, quel qu'il soit, scandalisent toujours le vulgaire : l'étude et l'examen peuvent seuls donner cette libéralité de jugement, sans laquelle il est impossible d'acquérir des lumières nouvelles, ou de conserver même celles qu'on a ; car on se soumet à de certaines idées reçues, non comme à des vérités, mais comme au pouvoir ; et c'est ainsi que la raison humaine s'habitue à la servitude, dans le champ même de la littérature et de la philosophie.

De l'Allemagne, observations générales.

II

LES GENRES

1° Le théâtre. — *a*) La tragédie française, confinée dans les sujets grecs et latins et asservie aux conventions, est trop pompeuse et figée. Il faut, pour lui rendre de la vie, détendre la rigueur des règles et de la versification, traiter des sujets modernes, cesser de mettre sur la scène des rois, peindre des caractères complexes et nuancés, y introduire plus d'action et de poésie. Il faut la mettre à l'école de Shakespeare et de Schiller.
b) La comédie, dans une société démocratique, n'a comme matière que les vices profonds et éternels de la nature humaine. Elle doit devenir philosophique.

a) Les sujets antiques et leurs imitateurs produisent moins d'effet dans la république que dans la monarchie :

les distinctions de rang rendaient encore plus sensibles les peines attachées au revers du sort; elles mettaient entre l'infortune et le trône un immense intervalle que la pensée ne pouvait franchir qu'en frémissant. L'ordre social qui, chez les anciens, créait des esclaves, creusait encore plus avant l'abîme de la misère, élevait encore plus haut la fortune, et donnait à la destinée humaine des proportions vraiment théâtrales. On peut s'intéresser sans doute aux situations dont on n'a pas des exemples analogues dans son propre pays; mais néanmoins l'esprit philosophique qui doit résulter à la longue des institutions libres et de l'égalité politique, cet esprit diminue tous les jours la puissance des illusions sociales...

C'est bien plutôt dans la hauteur des idées et la profondeur des sentiments que dans les souvenirs et les illusions historiques, que l'on doit chercher la dignité tragique.

Vauvenargues a dit que les *grandes pensées viennent du cœur*. La tragédie met en action cette sublime vérité. La pièce de *Fénelon*[1] est fondée sur un fait qui est entièrement du genre du drame : cependant il suffit du rôle et du souvenir de ce grand homme pour faire de cette pièce une tragédie. Le nom de M. Malesherbes, sa noble et terrible destinée, seraient le sujet de la tragédie du monde la plus touchante. Une haute vertu, un génie vaste, voilà les dignités nouvelles qui doivent caractériser la tragédie, et plus que tout encore le sentiment du malheur, tel que nous avons appris à l'éprouver.

Il ne me paraît pas douteux que la nature morale est plus énergique dans ses impressions que nos tragiques français, les plus admirables d'ailleurs, ne l'ont encore exprimée. Toutes les splendeurs qui dérivent des rangs suprêmes introduisent dans les sujets tragiques une sorte de respect qui ne permet pas à l'homme de lutter corps à corps avec l'homme; ce respect doit jeter quelquefois du vague dans la manière de caractériser les mouvements de

1. Tragédie de M. J. Chénier, représentée en février 1793.

l'âme. Les expressions voilées, les sentiments contenus, les convenances ménagées supposent un genre de talent très remarquable; mais les passions ne peuvent être peintes, au milieu de toutes ces difficultés, avec l'énergie déchirante, la pénétration intime que la plus complète indépendance doit inspirer...

Ce n'est point l'irrégularité ni l'inconséquence des pièces anglaises et allemandes qu'il faut imiter; mais ce serait un genre de beautés nouvelles pour nous, et pour les étrangers eux-mêmes, que de trouver l'art de donner de la dignité aux circonstances communes, et de peindre avec simplicité les grands événements.

Le théâtre est la vie noble; mais il doit être la vie; et si la circonstance la plus vulgaire sert de contraste à de grands effets, il faut employer assez de talents à la faire admettre, pour reculer les bornes de l'art sans choquer le goût. On n'égalera jamais, dans le genre des beautés idéales, nos premiers tragiques. Il faut donc tenter, avec la mesure de la raison, avec la sagesse de l'esprit, de se servir plus souvent des moyens dramatiques qui rappellent aux hommes leurs propres souvenirs; car rien ne les émeut aussi profondément...

Les préceptes de l'art tragique ne mettent pas aux sujets que l'on peut choisir autant d'entraves que les difficultés mêmes attachées à l'exigence de la poésie. Ce qui serait sensible et vrai dans la langue usuelle peut être ridicule en vers. La mesure, l'harmonie, la rime interdisent des expressions qui, dans telle situation donnée, pourraient produire un grand effet. Les véritables convenances du théâtre ne sont que la dignité de la nature morale; les convenances poétiques tiennent à l'art des vers en lui-même; et si elles augmentent souvent l'impression d'un genre de beautés, elles mettent des bornes à la carrière que le génie, observateur du cœur humain, pourrait parcourir.

On ne croirait pas, dans la réalité, à la douleur d'un homme qui pourrait exprimer en vers ses regrets pour la

mort d'un être qu'il aurait beaucoup aimé. Tel degré de passion inspire la poésie : un degré de plus la repousse. Il y a donc nécessairement une profondeur de peine, un genre de vérité que l'expression poétique affaiblirait, et des situations simples dans la vie que la douleur rend terribles, mais que l'on ne peut soumettre à la rime, et revêtir des images qu'elle exige, sans y porter des idées étrangères à la suite naturelle des sentiments. On ne saurait nier cependant qu'une tragédie en prose, quelque éloquente qu'elle pût être, n'excitât d'abord beaucoup moins d'admiration que nos chefs-d'œuvre en vers.

De la Littérature, deuxième partie, ch. v.

Lorsque ces... sujets [grecs] ont été transportés au théâtre français, nos grands poètes leur ont donné plus de variété ; ils ont multiplié les incidents, ménagé les surprises, et resserré le nœud. Il fallait en effet suppléer de quelque manière à l'intérêt national et religieux que les Grecs prenaient à ces pièces, et que nous n'éprouvions pas; toutefois, non contents d'animer les pièces grecques, nous avons prêté aux personnages nos mœurs et nos sentiments, la politique et la galanterie modernes ; et c'est pour cela qu'un si grand nombre d'étrangers ne conçoivent pas l'admiration que nos chefs-d'œuvre nous inspirent. En effet, quand on les entend dans une autre langue, quand ils sont dépouillés de la beauté magique du style, on est surpris du peu d'émotion qu'ils produisent et des inconvenances qu'on y trouve ; car ce qui ne s'accorde ni avec le siècle, ni avec les mœurs nationales des personnages que l'on représente, n'est-il pas aussi une inconvenance ? Et n'y a-t-il de ridicule que ce qui ne nous ressemble pas ?

Les pièces dont les sujets sont grecs ne perdent rien à la sévérité de nos règles dramatiques ; mais si nous voulions goûter, comme les Anglais, le plaisir d'avoir un théâtre historique, d'être intéressés par nos souvenirs, émus par notre religion, comment sera-t-il possible de se conformer

rigoureusement, d'une part, aux trois unités, et, de l'autre, au genre de pompe dont on se fait une loi dans nos tragédies ?

C'est une question si rebattue que celle des trois unités, qu'on n'ose presque pas en parler ; mais de ces trois unités il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action, et l'on ne peut jamais considérer les autres que comme lui étant subordonnées. Or, si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu, et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre le génie dramatique à une gêne dans le genre de celle des acrostiches, gêne qui sacrifie le fond de l'art à sa forme.

Voltaire est celui de nos grands poètes tragiques qui a le plus souvent traité des sujets modernes. Il s'est servi, pour émouvoir, du christianisme et de la chevalerie; et si l'on est de bonne foi, l'on conviendra, ce me semble, qu'*Alzire*, *Zaïre* et *Tancrède* font verser plus de larmes que tous les chefs-d'œuvre grecs et romains de notre théâtre. Dubelloy, avec un talent bien subalterne, est pourtant parvenu à réveiller des souvenirs français sur la scène française [1] ; et, quoiqu'il ne sût point écrire, on éprouve, par ses pièces, un intérêt semblable à celui que les Grecs devaient ressentir quand ils voyaient représenter devant eux les faits de leur histoire. Quel parti le génie ne peut-il pas tirer de cette disposition ? Et cependant il n'est presque point d'événements qui datent de notre ère, dont l'action puisse se passer ou dans un même jour, ou dans un même lieu; la diversité des faits qu'entraîne un ordre social plus compliqué, les délicatesses de sentiment qu'inspire une religion plus tendre, enfin la vérité de mœurs, qu'on doit observer dans les tableaux plus rapprochés de nous, exigent une grande latitude dans les compositions dramatiques.

On peut citer un exemple récent de ce qu'il en coûte

1. Avec sa tragédie *le siège de Calais* (1765).

pour se conformer, dans les sujets tirés de l'histoire moderne, à notre orthodoxie dramatique. *Les Templiers* [1] de M. Raynouard sont certainement l'une des pièces les plus dignes de louange qui aient paru depuis longtemps ; cependant, qu'y a-t-il de plus étrange que la nécessité où l'auteur s'est trouvé de représenter l'ordre des templiers accusé, jugé, condamné et brûlé, le tout dans vingt-quatre heures? Les tribunaux révolutionnaires allaient vite ; mais, quelle que fût leur atroce bonne volonté, ils ne seraient jamais parvenus à marcher aussi rapidement qu'une tragédie française. Je pourrais montrer les inconvénients de l'unité de temps avec non moins d'évidence, dans presque toutes nos tragédies de l'histoire moderne; mais j'ai choisi la plus remarquable de préférence, pour faire ressortir ces inconvénients...

La pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises : on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique; et une foule de sentiments et d'effets sont bannis du théâtre, non par les règles de la tragédie, mais par l'exigence même de la versification. Racine est le seul écrivain français qui, dans la scène de Joas avec Athalie, se soit une fois joué de ces difficultés : il a su donner une simplicité aussi noble que naturelle au langage d'un enfant ; mais cet admirable effort d'un génie sans pareil n'empêche pas que les difficultés trop multipliées dans l'art ne soient souvent un obstacle aux inventions les plus heureuses.

M. Benjamin Constant, dans la préface si justement admirée qui précède sa tragédie de *Walstein* [2], a fait observer que les Allemands peignaient les caractères dans leurs pièces, et les Français seulement les passions. Pour peindre les caractères, il faut nécessairement s'écarter du ton

1. Tragédie représentée en 1805.
2. Voir des extraits de cette préface, p. 161.

majestueux exclusivement admis dans la tragédie française; car il est impossible de faire connaître les défauts et les qualités d'un homme, si ce n'est en le présentant sous divers rapports; le vulgaire, dans la nature, se mêle souvent au sublime, et quelquefois en relève l'effet : enfin, on ne peut se figurer l'action d'un caractère que pendant un espace de temps un peu long, et dans vingt-quatre heures il ne saurait être vraiment question que d'une catastrophe. L'on soutiendra peut-être que les catastrophes conviennent mieux au théâtre que les tableaux nuancés; le mouvement excité par les passions vives plaît à la plupart des spectateurs plus que l'attention qu'exige l'observation du cœur humain. C'est le goût national qui seul peut décider de ces différents systèmes dramatiques; mais il est juste de reconnaître que si les étrangers conçoivent l'art théâtral autrement que nous, ce n'est ni par ignorance, ni par barbarie, mais d'après des réflexions profondes et qui sont dignes d'être examinées...

En Angleterre, toutes les classes sont également attirées par les pièces de Shakespeare. Nos plus belles tragédies en France n'intéressent pas le peuple; sous prétexte d'un goût trop pur et d'un sentiment trop délicat pour supporter de certaines émotions, on divise l'art en deux; les mauvaises pièces contiennent des situations souvent froides, à force d'être dignes : nous possédons peu de tragédies qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous les rangs.

Ces observations n'ont assurément pas pour objet le moindre blâme contre nos grands maîtres. Quelques scènes produisent des impressions plus vives dans les pièces étrangères, mais rien ne peut être comparé à l'ensemble imposant et bien combiné de nos chefs-d'œuvre dramatiques : la question seulement est de savoir si, en se bornant, comme on le fait maintenant, à l'imitation de ces chefs-d'œuvre, il y en aura jamais de nouveaux. Rien dans la vie ne doit être stationnaire, et l'art est pétrifié quand il ne change plus. Vingt ans de révolution ont donné à

l'imagination d'autres besoins que ceux qu'elle éprouvait quand les romans de Crébillon peignaient l'amour et la société du temps. Les sujets grecs sont épuisés; un seul homme, Lemercier, a su mériter encore une nouvelle gloire dans un sujet antique, *Agamemnon*[1]; mais la tendance naturelle du siècle, c'est la tragédie historique.

Tout est tragédie dans les événements qui intéressent les nations; et cet immense drame, que le genre humain représente depuis six mille ans, fournirait des sujets sans nombre pour le théâtre, si l'on donnait plus de liberté à l'art dramatique. Les règles ne sont que l'itinéraire du génie; elles nous apprennent seulement que Corneille, Racine et Voltaire ont passé par là; mais si l'on arrive au but, pourquoi chicaner sur la route? et le but n'est-il pas d'émouvoir l'âme en l'ennoblissant?...

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XV.

Walstein est la tragédie la plus nationale qui ait été représentée sur le théâtre allemand...

J'ai vu jouer le prologue, intitulé *le Camp de Walstein*[2]; on se croyait au milieu d'une armée, et d'une armée de partisans, bien plus vive et bien moins disciplinée que les troupes réglées. Les paysans, les recrues, les vivandières, les soldats, tout concourait à l'effet de ce spectacle; l'impression qu'il produit est si guerrière, que lorsqu'on le donna sur le théâtre de Berlin, devant des officiers qui partaient pour l'armée, des cris d'enthousiasme se firent entendre de toutes parts...

Un écrivain d'un grand talent[3] a resserré la *trilogie* de Schiller en une tragédie selon la forme et la régularité françaises. Les éloges et les critiques dont cet ouvrage a été l'objet nous donneront une occasion naturelle d'achever de faire connaître les différences qui caractérisent le système dramatique des Français et des Allemands. On a

1. Tragédie représentée en 1797.
2. Tragédie de Schiller.
3. Benjamin Constant.

reproché à l'écrivain français de n'avoir pas mis assez de poésie dans ses vers. Les sujets mythologiques permettent tout l'éclat des images et de la verve lyrique ; mais comment pourrait-on admettre, dans un sujet tiré de l'histoire moderne, la poésie du récit de Théramène ? Toute cette pompe antique convient à la famille de Minos et d'Agamemnon ; elle ne serait qu'une affectation ridicule dans les pièces d'un autre genre. Il y a des moments, dans les tragédies historiques, où l'exaltation de l'âme amène naturellement une poésie plus élevée : telle est, par exemple, la vision de Walstein, sa harangue après la révolte, son monologue avant sa mort, etc. Toutefois la contexture et le développement de la pièce, en allemand comme en français, exigent un style simple, dans lequel on ne sente que la pureté du langage, et rarement sa magnificence. Nous voulons en France qu'on fasse effet, non seulement à chaque scène, mais à chaque vers, et cela est inconciliable avec la vérité. Rien n'est si aisé que de composer ce qu'on appelle des vers brillants ; il y a des moules tout faits pour cela ; ce qui est difficile, c'est de subordonner chaque détail à l'ensemble, et de retrouver chaque partie dans le tout, comme le reflet de tout dans chaque partie. La vivacité française a donné à la marche des pièces de théâtre un mouvement rapide très agréable ; mais elle nuit à la beauté de l'art quand elle exige des succès instantanés aux dépens de l'impression générale.

A côté de cette impatience qui ne tolère aucun retard, il y a une patience singulière pour tout ce que la convenance exige ; et quand un ennui quelconque est dans l'étiquette des arts, ces mêmes Français, qu'irritait la moindre lenteur, supportent tout ce qu'on veut par respect pour l'usage. Par exemple, les expositions en récit sont indispensables dans les tragédies françaises ; et certainement elles ont beaucoup moins d'intérêt que les expositions en action. On dit que des spectateurs italiens crièrent une fois, pendant le récit d'une bataille, qu'on levât la toile du fond, pour qu'ils vissent la bataille elle-même. On

a très souvent ce désir dans nos tragédies, on voudrait assister à ce qu'on nous raconte. L'auteur du *Walstein* français a été obligé de fondre dans sa pièce l'exposition qui se fait d'une manière si originale par le prologue du camp. La dignité des premières scènes s'accorde parfaitement avec le ton imposant d'une tragédie française ; mais il y a un genre de mouvement dans l'irrégularité allemande, auquel on ne peut jamais suppléer.

On a reproché aussi à l'auteur français le double intérêt qu'inspirent l'amour d'Alfred (Piccolomini) pour Thécla, et la conspiration de Walstein. En France, on veut qu'une pièce soit toute d'amour ou toute de politique, on n'aime pas le mélange des sujets ; et depuis quelque temps surtout, quand il s'agit des affaires d'État, on ne peut concevoir comment il resterait dans l'âme place pour une autre pensée. Néanmoins le grand tableau de la conspiration de Walstein n'est complet que par les malheurs mêmes qui en résultent pour sa famille ; il importe de nous rappeler combien les événements publics peuvent déchirer les affections privées ; et cette manière de présenter la politique comme un monde à part dont les sentiments sont bannis est immorale, dure et sans effet dramatique.

Une circonstance de détail a été blâmée dans la pièce française. Personne n'a nié que les adieux d'Alfred (Max Piccolomini), en quittant Walstein et Thécla, ne fussent de la plus grande beauté ; mais on s'est scandalisé de ce qu'on faisait entendre, à cette occasion, de la musique dans une tragédie ; il est assurément très facile de la supprimer ; mais pourquoi donc se refuser à l'effet qu'elle produit ? Lorsqu'on entend cette musique militaire qui appelle au combat, le spectateur partage l'émotion qu'elle doit causer aux amants, menacés de ne plus se revoir : la musique fait ressortir la situation ; un art nouveau redouble l'impression qu'un autre art a préparée ; les sons et les paroles ébranlent tour à tour notre imagination et notre cœur...

Enfin la critique la plus universellement répétée contre le *Walstein* français, c'est que le caractère de Walstein

lui-même est superstitieux, incertain, irrésolu, et ne s'accorde pas avec le modèle héroïque admis pour ce genre de rôle. Les Français se privent d'une source infinie d'effets et d'émotions, en réduisant les caractères tragiques, comme les notes de musique ou les couleurs du prisme, à quelques traits saillants, toujours les mêmes; chaque personnage doit se conformer à l'un des principaux types reconnus. On dirait que chez nous la logique est le fondement des arts, et cette nature *ondoyante* dont parle Montaigne est bannie de nos tragédies; on n'y admet que des sentiments tout bons ou tout mauvais, et cependant il n'y a rien qui ne soit mélangé dans l'âme humaine.

On raisonne en France sur un personnage tragique comme sur un ministre d'État et l'on se plaint de ce qu'il fait ou de ce qu'il ne fait pas, comme si l'on tenait une gazette à la main pour le juger. Les inconséquences des passions sont permises sur le théâtre français, mais non pas les inconséquences des caractères. La passion étant connue plus ou moins de tous les cœurs, on s'attend à ses égarements, et l'on peut, en quelque sorte, fixer d'avance ses contradictions mêmes; mais le caractère a toujours quelque chose d'inattendu qu'on ne peut renfermer dans aucune règle. Tantôt il se dirige vers son but, tantôt il s'en éloigne. Quand on a dit d'un personnage en France : « Il ne sait pas ce qu'il veut, » on ne s'y intéresse plus; tandis que c'est précisément l'homme qui ne sait pas ce qu'il veut dans lequel la nature se montre avec une force et une indépendance vraiment tragiques.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XVIII.

On remarque dans Shakespeare, et quelquefois aussi dans les écrivains allemands, une façon hardie et singulière de montrer dans la tragédie même le côté ridicule de la vie humaine; et lorsqu'on sait opposer à cette impression la puissance du pathétique, l'effet total de la pièce en devient plus grand. La scène française est la seule où les

limites des deux genres, du comique et du tragique, soient fortement prononcées ; partout ailleurs le talent, comme le sort, se sert de la gaieté pour acérer la douleur.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XXVI.

b) Les Français ont, comme auteurs comiques, l'avantage sur toutes les autres nations. La connaissance des hommes et l'art d'user de cette connaissance leur assurent, à cet égard, le premier rang; mais peut-être pourrait-on souhaiter quelquefois, même dans les meilleures pièces de Molière, que la satire raisonnée tînt moins de place, et que l'imagination y eût plus de part. *Le Festin de Pierre* est, parmi ses comédies, celle qui se rapproche le plus du système allemand ; un prodige qui fait frissonner sert de mobile aux situations les plus comiques, et les plus grands effets de l'imagination se mêlent aux nuances les plus piquantes de la plaisanterie. Ce sujet, aussi spirituel que poétique, est pris des Espagnols. Les conceptions hardies sont très rares en France; l'on y aime, en littérature, à travailler en sûreté; mais quand des circonstances heureuses ont encouragé à se risquer, le goût y conduit l'audace avec une adresse merveilleuse, et ce sera presque toujours un chef-d'œuvre qu'une invention étrangère arrangée par un Français.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XXVI.

Il y a deux sortes de ridicules très distincts parmi les hommes, ceux qui tiennent à la nature même, et ceux qui se diversifient selon les différentes modifications de la société. Les ridicules de ce dernier genre doivent être en beaucoup moins grand nombre dans les pays où l'égalité politique est établie ; les relations sociales se rapprochant davantage des rapports naturels, les convenances sont plus d'accord avec la raison. On pouvait être un homme de beaucoup de mérite sous l'ancien régime, et cependant se rendre ridicule par une ignorance absolue des usages. Les véritables convenances, dans un État libre, ne peu-

vent être blessées que par les défauts réels de l'esprit ou du caractère...

Parmi les pièces de Molière, il en est qui se fondent uniquement sur des préjugés établis, telles que *le Bourgeois gentilhomme*, *Georges Dandin*, etc.; mais il en est aussi, telles que *l'Avare, le Tartufe*, etc., qui peignent l'homme de tous les pays et de tous les temps; et celles-là pourraient convenir à un gouvernement libre, si ce n'est dans chaque détail, au moins par l'ensemble.

Le comique qui porte sur les vices du cœur humain est plus frappant, mais plus amer que celui qui retrace de simples ridicules ou de bizarres institutions. On éprouve un sentiment confus de tristesse dans les scènes les plus comiques du *Tartufe* parce qu'elles rappellent la méchanceté naturelle à l'homme; mais quand les plaisanteries se portent sur les travers qui résultent de certains préjugés, ou sur ces préjugés eux-mêmes, l'espoir que vous conservez toujours de les corriger répand une gaieté plus douce sur l'impression causée par le ridicule. L'on ne peut avoir ni le talent, ni l'occasion de ce genre de gaieté légère dans un gouvernement fondé sur la raison, et les esprits doivent plutôt se tourner vers la haute comédie, le plus philosophique de tous les ouvrages d'imagination, et celui qui suppose l'étude la plus approfondie du cœur humain. La république peut exciter une émulation nouvelle dans cette carrière.

Ce qu'on se plaît à tourner en dérision sous une monarchie, ce sont les manières qui font disparate avec les usages reçus; ce qui doit être l'objet, dans une république, des traits de la moquerie, ce sont les vices de l'âme qui nuisent au bien général... Ce sont les vices pour ainsi dire négatifs, ceux qui se composent de la privation des qualités, qu'il faut maintenant attaquer au théâtre. Il faut signaler de certaines formes derrière lesquelles tant d'hommes se retirent pour être personnels en paix, ou perfides avec décence. L'esprit républicain exige des vertus positives, des vertus connues. Beaucoup d'hommes

vicieux n'ont d'autre ambition que d'échapper au ridicule ; il faut leur apprendre, il faut avoir le talent de leur prouver que le succès du vice prête plus à la moquerie que la maladresse de la vertu.

De la Littérature, deuxième partie, ch. v.

2° La poésie. — Elle ne consiste pas dans la versification, mais elle est « fille de l'enthousiasme ». Gêne que la rime, les règles étroites de la versification, les prescriptions du bon goût apportent à l'enthousiasme. C'est pourquoi il n'y a pas eu de poésie lyrique en France, par la faute de Boileau et de sa « pédanterie ». Nos plus grands poètes ont écrit en prose (Bossuet, Pascal, Rousseau, Buffon). La vraie poésie est la poésie lyrique. Ses principaux thèmes sont l'amour, l'infini, la nature, la mort.

C'est une découverte moderne que la rime, elle tient à tout l'ensemble de nos beaux-arts ; et ce serait s'interdire de grands effets que d'y renoncer ; elle est l'image de l'espérance et du souvenir. Un son nous fait désirer celui qui doit lui répondre, et quand le second retentit, il nous rappelle celui qui vient de nous échapper. Néanmoins cette agréable régularité doit nécessairement nuire au naturel dans l'art dramatique, et à la hardiesse dans le poème épique. On ne saurait guère se passer de la rime dans les idiomes dont la prosodie est peu marquée ; et cependant la gêne de la construction peut être telle, dans certaines langues, qu'un poète audacieux et penseur aurait besoin de faire goûter l'harmonie des vers sans l'asservissement de la rime. Klopstock a banni les alexandrins de la poésie allemande ; il les a remplacés par les hexamètres et les vers ïambiques non rimés en usage aussi chez les Anglais, et qui donnent à l'imagination beaucoup de

liberté... L'harmonie des hexamètres, et surtout des vers ïambiques non rimés, n'est que l'harmonie naturelle inspirée par le sentiment : c'est une déclamation notée, tandis que le vers alexandrin impose un certain genre d'expressions et de tournures dont il est bien difficile de sortir. La composition de ce genre de vers est un art tout à fait indépendant même du génie poétique; on peut posséder cet art sans avoir ce génie, et l'on pourrait au contraire être un grand poète et ne pas se sentir capable de s'astreindre à cette forme.

Nos meilleurs poètes lyriques, en France, ce sont peut-être nos grands prosateurs, Bossuet, Pascal, Fénelon, Buffon, Jean-Jacques, etc. Le despotisme des alexandrins force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie ; tandis que chez les nations étrangères, la versification étant beaucoup plus facile et plus naturelle, toutes les pensées poétiques inspirent des vers, et l'on ne laisse en général à la prose que le raisonnement. On pourrait défier Racine lui-même de traduire en vers français Pindare, Pétrarque ou Klopstock, sans dénaturer entièrement leur caractère. Ces poètes ont un genre d'audace qui ne se trouve guère que dans les langues où l'on peut réunir tout le charme de la versification à l'originalité que la prose permet seule en francais...

On parle souvent dans les arts du mérite de la difficulté vaincue; néanmoins, on l'a dit avec raison, *ou cette difficulté ne se sent pas*, *et alors elle est nulle; ou elle se sent*, *et alors elle n'est pas vaincue*. Les entraves font ressortir l'habileté de l'esprit; mais il y a souvent dans le vrai génie une sorte de maladresse, semblable, à quelques égards, à la duperie des belles âmes; et l'on aurait tort de vouloir l'asservir à des gênes arbitraires, car il s'en tirerait beaucoup moins bien que des talents du second ordre.

De l'Allemagne, deuxième partie, chap. IX.

Ce qui est vraiment divin dans le cœur de l'homme ne peut être défini; s'il y a des mots pour quelques traits, il n'y en a point pour exprimer l'ensemble, et surtout le

mystère de la véritable beauté dans tous les genres. Il est difficile de dire ce qui n'est pas de la poésie ; mais si l'on peut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par-dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité. La poésie est le langage naturel à tous les cultes. La Bible est pleine de poésie ; Homère est plein de religion. Ce n'est pas qu'il y ait des fictions dans la Bible, ni des dogmes dans Homère ; mais l'enthousiasme rassemble dans un même foyer des sentiments divers ; l'enthousiasme est l'encens de la terre vers le ciel ; il les réunit l'un à l'autre.

Le don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare ; il y a pourtant de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes ; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poète ne fait, pour ainsi dire, que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme ; le génie poétique est une disposition intérieure, de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice : c'est rêver l'héroïsme que de composer une belle ode. Si le talent n'était pas mobile, il inspirerait aussi souvent les belles actions que les touchantes paroles ; car elles partent toutes également de la conscience du beau, qui se fait sentir en nous-mêmes.

Un homme d'un esprit supérieur disait que *la prose était factice, et la poésie naturelle :* en effet, les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie, et, dès qu'une passion forte agite l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores ; ils appellent à leur secours la nature extérieure pour exprimer ce qui se passe en eux d'inexprimable. Les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poètes que les hommes de bonne compagnie ; car la convenance et le persiflage ne sont propres qu'à servir de bornes, ils ne peuvent rien inspirer.

Il y a une lutte interminable dans ce monde entre la poésie et la prose, et la plaisanterie doit toujours se mettre du côté de la prose ; car c'est rabattre que de plaisanter. L'esprit de société est cependant très favorable à la poésie de la grâce et de la gaieté, dont l'Arioste, La Fontaine, Voltaire sont les plus brillants modèles. La poésie dramatique est admirable dans nos premiers écrivains; la poésie descriptive, et surtout la poésie didactique, ont été portées chez les Français à un très haut degré de perfection ; mais il ne paraît pas qu'ils soient appelés jusqu'à présent à se distinguer dans la poésie lyrique ou épique, telle que les anciens et les étrangers la conçoivent.

La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé : J.-B. Rousseau dans ses *Odes religieuses*, Racine dans *Athalie*, se sont montrés poètes lyriques ; ils étaient nourris des psaumes et pénétrés d'une foi vive; néanmoins les difficultés de la langue et de la versification françaises s'opposent presque toujours à l'abandon de l'enthousiasme. On peut citer des strophes admirables dans quelques-unes de nos odes; mais y en a-t-il une entière dans laquelle le dieu n'ait point abandonné le poète? De beaux vers ne sont pas de la poésie ; l'inspiration, dans les arts, est une source inépuisable, qui vivifie depuis la première parole jusqu'à la dernière : amour, patrie, croyance, tout doit être divinisé dans l'ode, c'est l'apothéose du sentiment : il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique, errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme.

L'énigme de la destinée humaine n'est de rien pour la plupart des hommes; le poète l'a toujours présente à l'imagination. L'idée de la mort, qui décourage les esprits vulgaires, rend le génie plus audacieux, et le mélange des beautés de la nature et des terreurs de la destruction excite

je ne sais quel délire de bonheur et d'effroi, sans lequel l'on ne peut ni comprendre ni décrire le spectacle de ce monde. La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux; elle plane sur les pays et sur les siècles; elle donne de la durée à ce moment sublime, pendant lequel l'homme s'élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie. Il se sent au milieu des merveilles du monde comme un être à la fois créateur et créé, qui doit mourir et qui ne peut cesser d'être, et dont le cœur tremblant, et fort en même temps, s'enorgueillit en lui-même et se prosterne devant Dieu...

Boileau, tout en perfectionnant le goût et la langue, a donné à l'esprit français, l'on ne saurait le nier, une disposition très défavorable à la poésie. Il n'a parlé que de ce qu'il fallait éviter, il n'a insisté que sur des préceptes de raison et de sagesse, qui ont introduit dans la littérature une sorte de pédanterie très nuisible au sublime élan des arts. Nous avons en français des chefs-d'œuvre de versification; mais comment peut-on appeler la versification de la poésie! Traduire en vers ce qui était fait pour rester en prose; exprimer en dix syllabes, comme Pope, les jeux de cartes et leurs moindres détails, ou, comme les derniers poèmes qui ont paru chez nous, le trictrac, les échecs, la chimie : c'est un tour de passe-passe en fait de paroles; c'est composer avec les mots, comme avec les notes, des sonates sous le nom de poème...

Il serait plus aisé de décrire les symptômes du talent que de lui donner des préceptes; le génie se sent comme l'amour, par la profondeur même de l'émotion dont il pénètre celui qui en est doué; mais si l'on osait donner des conseils à ce génie, dont la nature veut être le seul guide, ce ne seraient pas des conseils purement littéraires qu'on devrait lui adresser : il faudrait parler aux poètes comme à des citoyens, comme à des héros; il faudrait leur dire : « Soyez vertueux, soyez croyants, soyez libres, respectez ce que vous aimez, cherchez l'immortalité dans l'amour,

et la Divinité dans la nature; enfin sanctifiez votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées ne dédaignera pas d'y apparaître.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. IX et X.

3° La critique. — La critique doit consister dans la « description animée des chefs-d'œuvre ». Elle ne se cantonnera pas dans la recherche mesquine des défauts, mais s'abandonnera à l'admiration féconde des beautés.

La description animée des chefs-d'œuvre donne bien plus d'intérêt à la critique que les idées générales qui planent sur tous les sujets, sans en préciser aucun. La métaphysique est, pour ainsi dire, la science de l'immuable; mais tout ce qui est soumis à la succession du temps ne s'explique que par le mélange des faits et des réflexions : les Allemands voudraient arriver sur tous les sujets à des théories complètes, et toujours indépendantes des circonstances; mais comme cela est impossible, il ne faut pas renoncer aux faits, dans la crainte qu'ils ne circonscrivent les idées; et les exemples seuls, dans la théorie comme dans la pratique, gravent les préceptes dans le souvenir.

La quintessence de pensées que présentent certains ouvrages allemands ne concentre pas, comme celle des fleurs, les parfums les plus odoriférants; on dirait, au contraire, qu'elle n'est qu'un reste froid d'émotions pleines de vie. On pourrait extraire cependant de ces ouvrages une foule d'observations d'un grand intérêt; mais elles se confondent les unes dans les autres. L'auteur, à force de pousser son esprit en avant, conduit ses lecteurs à ce point où les idées sont trop fines pour qu'on doive essayer de les transmettre...

W. Schlegel a donné à Vienne un cours de littérature dramatique qui embrasse ce qui a été composé de plus

remarquable pour le théâtre, depuis les Grecs jusqu'à nos jours. Ce n'est point une nomenclature stérile des travaux des divers auteurs ; l'esprit de chaque littérature y est saisi avec l'imagination d'un poète ; l'on sent que, pour donner de tels résultats, il faut des études extraordinaires ; mais l'érudition ne s'aperçoit dans cet ouvrage que par la connaissance parfaite des chefs-d'œuvre. On jouit en peu de pages du travail de toute une vie ; chaque jugement porté par l'auteur, chaque épithète donnée aux écrivains dont il parle est belle et juste, précise et animée. W. Schlegel a trouvé l'art de traiter les chefs-d'œuvre de la poésie comme des merveilles de la nature, et de les peindre avec des couleurs vives qui ne nuisent point à la fidélité du dessin ; car, on ne saurait trop le répéter, l'imagination, loin d'être ennemie de la vérité, la fait ressortir mieux qu'aucune autre faculté de l'esprit, et tous ceux qui s'appuient d'elle pour excuser des expressions exagérées ou des termes vagues, sont au moins aussi dépourvus de poésie que de raison.

L'analyse des principes sur lesquels se fondent la tragédie et la comédie est traitée dans le cours de W. Schlegel avec une grande profondeur philosophique. Ce genre de mérite se retrouve souvent parmi les écrivains allemands ; mais Schlegel n'a point d'égal dans l'art d'inspirer de l'enthousiasme pour les grands génies qu'il admire...

J'étais à Vienne quand W. Schlegel y donna son cours public. Je n'attendais que de l'esprit et de l'instruction dans des leçons qui avaient l'enseignement pour but ; je fus confondue d'entendre un critique éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur...

On peut comparer la manière de W. Schlegel, en parlant de poésie, à celle de Winkelmann, en décrivant les statues ; et c'est ainsi seulement qu'il est honorable d'être un critique. Tous les hommes du métier suffisent pour en-

seigner les fautes ou les négligences qu'on doit éviter ; mais après le génie, ce qu'il y a de plus semblable à lui, c'est la puissance de le connaître et de l'admirer.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XXX.

4° Le roman. — Il doit :

a) Être naturel et « côtoyer la vie » ;

b) Être psychologique, et décrire, non pas seulement l'amour, mais tous les sentiments du cœur humain ;

c) Être moral et philosophique, mais d'une morale et d'une philosophie diffuses, qui ressortent des événements et des situations, sans se substituer à eux.

La moralité des romans tient plus au développement des mouvements intérieurs de l'âme qu'aux événements qu'on y raconte : ce n'est pas la circonstance arbitraire que l'auteur invente pour punir le crime, dont on peut tirer une utile leçon ; mais c'est de la vérité des tableaux, de la gradation ou de l'enchaînement des fautes ; de l'enthousiasme pour les sacrifices, de l'intérêt pour le malheur, qu'il reste des traces ineffaçables. Tout est si vraisemblable dans de tels romans, qu'on se persuade aisément que tout peut arriver ainsi ; ce c'est pas l'histoire du passé, mais on dirait souvent que c'est celle de l'avenir. L'on a prétendu que les romans donnaient une fausse idée de l'homme ; cela est vrai de tous ceux qui sont mauvais, comme des tableaux qui imitent mal la nature ; mais lorsqu'ils sont bons, rien ne donne une connaissance aussi intime du cœur humain que ces peintures de toutes les circonstances de la vie privée, et des impressions qu'elles font naître ; rien n'exerce autant la réflexion, qui trouve bien plus à découvrir dans les détails que dans les idées générales.

Essai sur les fictions, III.

Les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain ; il faut conserver dans les événements assez de vraisemblance pour que l'illusion ne soit point détruite ; mais les romans qui excitent la curiosité seulement par l'invention des faits, ne captivent dans les hommes que cette imagination qui a fait dire que les yeux sont toujours enfants. Les romans que l'on ne cessera jamais d'admirer, *Clarisse*, *Clémentine*, *Tom Jones*[1], *la Nouvelle Héloïse*, *Werther*, etc., ont pour but de révéler ou de retracer une foule de sentiments dont se compose, au fond de l'âme, le bonheur ou le malheur de l'existence ; ces sentiments que l'on ne dit point, parce qu'ils se trouvent liés avec nos secrets ou avec nos faiblesses, et parce que les hommes passent leur vie avec les hommes, sans se confier jamais mutuellement ce qu'ils éprouvent.

Delphine, préface de la première édition.

Une raison motivée diminue dans l'opinion générale l'estime qu'on devrait accorder au talent nécessaire pour écrire de bons romans; c'est qu'on les regarde comme uniquement consacrés à peindre l'amour, la plus violente, la plus universelle, la plus vraie de toutes les passions, mais celle qui, n'exerçant son influence que sur la jeunesse, n'inspire plus d'intérêt dans les autres époques de la vie. Sans doute, on peut penser que tous les sentiments profonds et tendres sont de la nature de l'amour, qu'il n'y a point d'enthousiasme dans l'amitié, de dévouement au malheur, de culte envers ses parents, de passion pour ses enfants dans les cœurs qui n'ont pas connu ou pardonné l'amour... La destinée des femmes, le bonheur des hommes qui ne sont pas appelés à gouverner les empires, dépend

1. *Clarisse Harlowe*, de Richardson ; *Clémentine* est un épisode du roman de Richardson intitulé *Grandison* (en 1766, un certain Bastide tira de cet épisode une tragédie bourgeoise en cinq actes et en prose, jouée avec un grand succès en 1766, *Gésoncour et Clémentine*). *Tom Jones*, de Fielding.

souvent, pour le reste de leur vie, de la part qu'ils ont donnée dans leur jeunesse à l'ascendant de l'amour ; mais ils oublient complètement à un certain âge l'impression qu'ils ont reçue ; ils prennent un autre caractère ; ils sont entièrement livrés à d'autres objets, à d'autres passions ; et c'est à ces nouveaux intérêts qu'il faudrait étendre les sujets des romans. Une carrière nouvelle s'ouvrirait alors, ce me semble, aux auteurs qui possèdent le talent de peindre, et savent attacher par la connaissance intime de tous les mouvements du cœur humain. L'ambition, l'orgueil, l'avarice, la vanité pourraient être l'objet principal de romans dont les incidents seraient plus neufs et les situations aussi variées que celles qui naissent de l'amour.

Essai sur les fictions, III.

Cette utilité constante et détaillée qu'on peut retirer de la peinture de nos sentiments habituels, le genre seul des romans modernes me paraît y pouvoir atteindre. On a fait une classe à part de ce qu'on appelle les romans philosophiques : tous doivent l'être, car tous doivent avoir un but moral ; mais peut-être y amène-t-on moins sûrement, lorsque, dirigeant tous les récits vers une idée principale, l'on se dispense même de la vraisemblance dans l'enchaînement des situations ; chaque chapitre alors est une sorte d'allégorie, dont les événements ne sont jamais que l'image de la maxime qui va suivre. Les romans de *Candide;* de *Zadig*, de *Memnon*, si charmants à d'autres titres, seraient d'une utilité plus générale, si d'abord ils n'étaient point merveilleux, s'ils offraient un exemple plutôt qu'un emblème, et si, comme je l'ai déjà dit, toute l'histoire ne se rapportait pas forcément au même but. Ces romans ont alors un peu l'inconvénient des instituteurs que les enfants ne croient point, parce qu'ils ramènent tout ce qui arrive à la leçon qu'ils veulent donner ; et que les enfants, sans pouvoir s'en rendre compte, savent déjà qu'il y a moins de régularité dans la véritable marche des événements. Mais dans les romans tels que ceux de Richardson

et de Fielding, où l'on s'est proposé de côtoyer la vie en suivant exactement les gradations, les développements, les inconséquences de l'histoire des hommes, et le retour constant néanmoins du résultat de l'expérience à la moralité des actions et aux avantages de la vertu, les événements sont inventés ; mais les sentiments sont tellement dans la nature, que le lecteur croit souvent qu'on s'adresse à lui avec le simple égard de changer les noms propres.

Essai sur les fictions, III.

De toutes les fictions, les romans étant la plus facile, il n'est point de carrière dans laquelle les écrivains des nations modernes se soient plus essayés. Le roman fait, pour ainsi dire, la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire. L'histoire de chacun est, à quelques modifications près, un roman assez semblable à ceux qu'on imprime, et les souvenirs personnels tiennent souvent à cet égard lieu d'invention. On a voulu donner plus d'importance à ce genre en y mêlant la poésie, l'histoire et la philosophie; il me semble que c'est le dénaturer. Les réflexions morales et l'éloquence passionnée peuvent trouver place dans les romans; mais l'intérêt des situations doit être toujours le premier mobile de cette sorte d'écrits, et jamais rien ne peut en tenir lieu. Si l'effet théâtral est la condition indispensable de toute pièce représentée, il est également vrai qu'un roman ne serait ni un bon ouvrage ni une fiction heureuse, s'il n'inspirait pas une curiosité vive; c'est en vain que l'on voudrait y suppléer par des digressions spirituelles, l'attente de l'amusement trompée causerait une fatigue insurmontable.

La foule des romans d'amour publiés en Allemagne a fait tourner un peu en plaisanterie les clairs de lune, les harpes qui retentissent le soir dans la vallée, enfin tous les moyens connus de bercer doucement l'âme; mais néanmoins il y a en nous une disposition naturelle qui se plaît à ces faciles lectures; c'est au génie à s'emparer de cette disposition qu'on voudrait encore combattre. Il est

si beau d'aimer et d'être aimé, que cet hymne de la vie peut se moduler à l'infini, sans que le cœur en éprouve de lassitude ; ainsi l'on revient avec joie au motif d'un chant embelli par des notes brillantes. Je ne dissimulerai pas cependant que les romans, même les plus purs, font du mal ; ils nous ont trop appris ce qu'il y a de plus secret dans les sentiments. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles du cœur ont été déchirés. Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction; il leur restait un sanctuaire où même leur propre regard aurait craint de pénétrer; mais enfin, le genre des romans admis, il y faut de l'intérêt, et c'est, comme le disait Cicéron de l'action dans l'orateur, la condition trois fois nécessaire.

De l'Allemagne, deuxième partie, ch. XXVIII.

CHAPITRE II

CHATEAUBRIAND

I

LES THÉORIES GÉNÉRALES

1° Le moi : « On ne peint bien que son propre cœur. » (P. 54.)

2° Le « beau idéal est l'art de choisir et de cacher ». L'art n'est donc pas la nature ; il l'embellit, il est « un peu menteur ». Il est fait pour exciter l'admiration par le spectacle de la beauté, non pour arracher des larmes par la vue des choses réelles. La littérature nouvelle ne vivra qu'en s'appuyant sur les modèles antiques qui ont exprimé « le beau idéal ». (P. 55.)

3° La religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable aux arts et aux lettres. Elle a transformé l'âme humaine, en y faisant naître le sentiment de l'infini. Elle a agrandi la nature, en la dépeuplant des « élégants fantômes » dont la remplissait le paganisme, et en la rendant « à sa gravité, à sa grandeur, à sa solitude ». Le XVIIIe siècle, qui n'a pas été chrétien, n'a pas été un grand siècle littéraire. (P. 61.)

4° Comparaison entre Homère et la Bible. (P. 67.)

II

LES GENRES

1° L'épopée. Le merveilleux n'en est pas l'âme et n'y doit occuper qu'une place accessoire. Supériorité du

merveilleux chrétien sur le merveilleux païen. (P. 71.)

2° La critique. Chateaubriand lui ouvre un « sentier nouveau » en l'appliquant à découvrir, dans les œuvres imitées des anciens qu'ont écrites les poètes du XVIIe siècle, les sentiments chrétiens qu'ils y ont introduits à leur insu. Il faut « abandonner la critique des défauts pour la critique des beautés ». Un défaut n'est souvent que la condition d'une beauté. (P. 76.)

3° L'éloquence des anciens était politique et judiciaire. Seuls les modernes, grâce au christianisme, ont connu l'éloquence morale. (P. 80.)

4° L'histoire. Elle doit embrasser tous les faits et « être une encyclopédie ». Elle doit être à la fois descriptive et morale. Elle ne peut s'abstenir de juger. (P. 81.)

TEXTES CITÉS

Atala, préface de la première édition, 1801.

Le Génie du Christianisme, préface de la première édition, 1802.

Lettre à Joubert, Pentecôte 1803.

Examen des « Martyrs » et Remarques. (*Remarque 32e sur le livre XXIV des « Martyrs »*), 1810.

Mélanges littéraires : Shakespere ou Shakespeare (avril 1801).
— — *De l'Angleterre et des Anglais* (article du *Mercure*, juin 1800)
— — *Sur la législation primitive de M. le comte de Bonald* (novembre 1802).
— — *Sur les Annales littéraires de M. Dussault* (juin 1819).

Études historiques, préface, mars 1831.

I

LES THÉORIES GÉNÉRALES

1° Le moi; « on ne peint bien que son propre cœur. »

Alors commence ce fameux drame entre Adam et Ève,

dans lequel on prétend que Milton a consacré un événement de sa vie, un raccommodement entre lui et sa première femme. Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre, et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. I, ch. III.

2° Le « beau idéal est l'art de choisir et de cacher ». L'art n'est donc pas la nature; il l'embellit, il est « un peu menteur ». Il est fait pour exciter l'admiration par le spectacle de la beauté, non pour arracher les larmes par la vue des choses réelles. La littérature nouvelle ne vivra qu'en s'appuyant sur les modèles antiques qui ont exprimé « le beau idéal ».

Les siècles héroïques sont favorables à la poésie, parce qu'ils ont cette vieillesse et cette incertitude de tradition que demandent les Muses, naturellement un peu menteuses. Nous voyons chaque jour se passer sous nos yeux des choses extraordinaires sans y prendre aucun intérêt; mais nous aimons à entendre raconter des faits obscurs qui sont déjà loin de nous. C'est qu'au fond les plus grands événements de la terre sont petits en eux-mêmes : notre âme, qui sent ce vice des affaires humaines, et qui tend sans cesse à l'immensité, tâche de ne les voir que dans le vague pour les agrandir...

Il y a deux sortes de *beau idéal :* le beau idéal *moral*, et le beau idéal *physique ;* l'un et l'autre sont nés de la société.

L'homme très près de la nature, tel que le sauvage, ne le connaît pas ; il se contente, dans ses chansons, de rendre fidèlement ce qu'il voit. Comme il vit au milieu des déserts, ses tableaux sont nobles et simples ; on n'y trouve point de mauvais goût, mais aussi ils sont monotones, et

les actions qu'ils expriment ne vont pas jusqu'à l'héroïsme.

Le siècle d'Homère s'éloignait déjà de ces premiers temps. Qu'un Canadien perce un chevreuil de ses flèches, qu'il le dépouille au milieu des forêts, qu'il étende la victime sur les charbons d'un chêne embrasé : tout est poétique dans ces mœurs. Mais dans la tente d'Achille il y a déjà des *bassins*, des *broches*, des *vases;* quelques détails de plus, et Homère tombait dans la bassesse des descriptions, ou bien il entrait dans la route du beau idéal en commençant à *cacher* quelque chose.

Ainsi, à mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus, comme par le passé, peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau.

Ce premier pas fait, ils virent encore qu'il fallait *choisir*, ensuite que la chose choisie était susceptible d'une forme plus belle, ou d'un plus bel effet dans telle ou telle position.

Toujours *cachant* et *choisissant*, *retranchant* ou *ajoutant*, ils se trouvèrent peu à peu dans des formes qui n'étaient plus naturelles, mais qui étaient plus parfaites que la nature : les artistes appelèrent ces formes *le beau idéal.*

On peut donc définir le *beau idéal* l'art *de choisir et de cacher.*

Cette définition s'applique également au beau idéal *moral* et au beau idéal *physique.* Celui-ci se forme en cachant avec adresse la partie infirme des objets ; l'autre, en dérobant à la vue certains côtés faibles de l'âme : l'*âme* a ses besoins honteux et ses bassesses comme le corps.

Et nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'il n'y a que l'homme qui soit susceptible d'être représenté plus parfait que nature et comme approchant de la Divinité. On ne s'avise pas de peindre le *beau idéal* d'un cheval, d'un aigle, d'un lion. Ceci nous fait entrevoir une preuve merveilleuse de la grandeur de nos fins et de l'immortalité de notre âme.

La société où la morale parvint le plus tôt à son développement moral dut atteindre le plus vite au *beau idéal moral*, ou, ce qui revient au même, au *beau idéal des caractères :* or, c'est ce qui distingue éminemment les sociétés formées dans la religion chrétienne. Il est étrange, et cependant rigoureusement vrai, que tandis que nos pères étaient des barbares pour tout le reste, la morale, au moyen de l'Évangile, s'était élevée chez eux à son dernier point de perfection : de sorte que l'on vit des hommes, si nous osons parler ainsi, à la fois sauvages par le corps et civilisés par l'âme.

C'est ce qui fait la beauté des temps chevaleresques, et ce qui leur donne la supériorité tant sur les siècles héroïques que sur les siècles tout à fait modernes.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. II, ch. XI.

Mon but n'a pas été d'arracher beaucoup de larmes : il me semble que c'est une dangereuse erreur avancée, comme tant d'autres, par Voltaire, que *les bons ouvrages sont ceux qui font le plus pleurer*. Il y a tel drame dont personne ne voudrait être l'auteur, et qui déchire le cœur bien autrement que l'*Énéide*. On n'est point un grand écrivain parce qu'on met l'âme à la torture. Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur.

C'est Priam, disant à Achille :

Ἀνδρὸς παιδοφόνοιο ποτὶ στόμα χεῖρ' ὀρέγεσθαι.

Juge de l'excès de mon malheur, puisque je baise la main qui a tué mon fils.

C'est Joseph s'écriant :

Ego sum Joseph, frater vester, quem vendidistis in Ægyptum.
Je suis Joseph, votre frère que vous avez vendu pour l'Égypte.

Voilà les seules larmes qui doivent mouiller les cordes de la lyre. Les Muses sont des femmes célestes qui ne défi-

gurent point leurs traits par des grimaces; quand elles pleurent, c'est avec un secret dessein de s'embellir.

Atala, préface la première édition.

Le christianisme va plus loin que la nature, et par conséquent est plus d'accord avec la belle poésie, qui agrandit les objets et aime un peu l'exagération.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. II, ch. VIII.

Il eût été aisé de développer les particularités du martyre; mais j'aurais présenté un spectacle affreux et dégoûtant. Toute la terreur, s'il y en a ici, se trouve placée avant l'apparition du tigre : le tigre une fois lâché dans l'arène, tout finit; et l'on ne voit rien de ce qu'on s'attendait à voir.

Cette tromperie est tout à fait commandée par l'art.

Remarque 32e sur le livre XXIV des *Martyrs*.

Rien de bien remarquable jusqu'à Auxerre... Mais à Pierre-Ecrite, neuf lieues avant Autun, commence un pays enchanté. Ce sont des espèces de petites montagnes comme dans le Bourbonnais... Je me suis trouvé engagé dans les monticules, partie de jour et partie de nuit, les oiseaux chantaient de tous côtés, et j'ai entendu à la fois les trois passagers du printemps, le coucou, la caille et le rossignol. Un petit bout du croissant de la lune était dans le ciel, tout justement pour m'empêcher de mentir, car je sens que, si la lune n'avait pas été là réellement, je l'aurais toujours mise dans ma lettre.

Lettre à Joubert, *Pentecôte* 1803.

Il faut donc se persuader d'abord qu'écrire est un art; que cet art a nécessairement des genres, et que chaque genre a des règles. Et qu'on ne dise pas que les règles et les genres sont arbitraires; ils sont nés de la nature

même ; l'art a seulement séparé ce que la nature a confondu ; il a choisi les plus beaux traits, sans s'écarter de la ressemblance du grand modèle. La perfection ne détruit point la vérité et l'on peut dire que Racine dans toute l'excellence de son art est plus naturel que Shakespeare, comme l'Apollon, dans toute sa divinité, a plus les formes humaines qu'une statue grossière de l'Egypte...

On prétend surtout que Shakespeare est un grand maître dans l'art de faire verser des larmes. Je ne sais s'il est vrai que le premier des arts *soit celui de faire pleurer*, dans le sens où en entend ce mot aujourd'hui. Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur. Si Sophocle me présente Œdipe tout sanglant, mon cœur est prêt à se briser; mais mon oreille est frappée d'une douce mélodie, mes yeux sont enchantés par un spectacle souverainement beau; j'éprouve à la fois du plaisir et de la peine, j'ai devant moi une affreuse vérité, et cependant je sens que c'est une ingénieuse imitation d'une action qui n'est plus, qui peut-être n'a jamais été : alors mes larmes coulent avec délices; je pleure, mais c'est au son de la lyre d'Orphée; je pleure, mais c'est aux accents des Muses; ces filles célestes pleurent aussi, mais elles ne défigurent point leurs traits divins par des grimaces. Les anciens donnaient aux furies même un beau visage, apparemment parce qu'il y a une beauté morale dans les remords.

Mélanges littéraires : Shakespere ou Shakespeare.

Comment les Anglais auraient-ils un théâtre supportable quand leurs parterres sont composés de juges arrivant du Bengale ou de la côte de Guinée, qui ne savent seulement pas où ils sont? Shakespeare doit régner éternellement chez un pareil peuple. On croit tout justifier en disant que les folies du tragique Anglais sont dans la nature. Quand cela serait vrai, ce ne sont pas toujours les choses naturelles qui touchent. Il est naturel de craindre

la mort et cependant une victime qui se lamente sèche les pleurs qu'on versait pour elle. Le cœur humain veut plus qu'il ne peut ; il veut surtout admirer, il a en soi un élan vers je ne sais quelle beauté inconnue, pour laquelle il fut peut-être créé dans son origine.

Il y a même quelque chose de plus grave. Un peuple qui a toujours été à peu près barbare dans les arts peut continuer à admirer des productions barbares, sans que cela tire à conséquence ; mais je ne sais jusqu'à quel point une nation qui a des chefs-d'œuvre en tous genres peut revenir à l'amour des monstres sans exposer ses mœurs. C'est en cela que le penchant pour Shakespeare est bien plus dangereux en France qu'en Angleterre. Chez les Anglais, il n'y a qu'ignorance; chez nous, il y a dépravation. Dans un siècle de lumière, les bonnes mœurs d'un peuple très poli tiennent plus au bon goût qu'on ne pense. Le mauvais goût alors, qui a tant de moyens de se redresser, ne peut dépendre que d'une fausseté ou d'un biais naturel dans les idées; or, comme l'esprit agit incessamment sur le cœur, il est difficile que les voies du cœur soient droites quand celles de l'esprit sont tortueuses. Celui qui aime la laideur n'est pas fort loin d'aimer le vice; quiconque est insensible à la beauté peut bien méconnaître la vertu. Le mauvais goût et le vice marchent presque toujours ensemble; le premier n'est que l'expression du second, comme la parole rend la pensée.

Mélanges littéraires : De l'Angleterre et des Anglais.

La littérature française va changer de face; avec la Révolution vont naître d'autres pensées, d'autres vues des choses et des hommes. Il est aisé de prévoir que les écrivains se diviseront. Les uns s'efforceront de sortir des anciennes routes ; les autres tâcheront de suivre les antiques modèles, mais toutefois en les présentant sous un jour nouveau. Il est assez probable que les derniers finiront par l'emporter sur leurs adversaires, parce qu'en s'appuyant sur les grandes traditions et sur les grands

hommes, ils auront des guides bien plus sûrs et des documents bien plus féconds.

Mélanges littéraires : Sur la législation primitive de M. le comte de Bonald.

3° La religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable aux arts et aux lettres. Elle a transformé l'âme humaine en y faisant naître le sentiment de l'infini. Elle a agrandi la nature en la dépeuplant des « élégants fantômes » dont la remplissait le paganisme, et en la rendant « à sa gravité, à sa grandeur, à sa solitude ». Le XVIII[e] siècle, qui n'a pas été chrétien, n'a pas été un grand siècle littéraire.

On devait donc chercher à prouver au contraire que de toutes les religions qui ont jamais existé la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres, que le monde moderne lui doit tout, depuis l'agriculture jusqu'aux sciences abstraites, depuis les hospices pour les malheureux jusqu'aux temples bâtis par Michel-Ange et décorés par Raphaël. On devait montrer qu'il n'y a rien de plus divin que sa morale, rien de plus aimable, de plus pompeux que ses dogmes, sa doctrine et son culte ; on devait dire qu'elle favorise le génie, épure le goût, développe les passions vertueuses, donne de la vigueur à la pensée, offre des formes nobles à l'écrivain, et des moules parfaits à l'artiste ; qu'il n'y a point de honte à croire avec Newton et Bossuet, Pascal et Racine ; enfin, il fallait appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts du cœur au secours de cette même religion contre laquelle on les avait armés.

(*Génie du Christianisme,* première partie, l. I, ch. I.)

S'il existait une religion qui s'occupât sans cesse de

mettre un frein aux passions de l'homme, cette religion augmenterait nécessairement le jeu des passions dans le drame et dans l'épopée; elle serait plus favorable à la peinture des sentiments que toute institution religieuse qui, ne connaissant point des délits du cœur, n'agirait sur nous que par des scènes extérieures. Or, c'est ici le grand avantage de notre culte sur les cultes de l'antiquité : la religion chrétienne est un vent céleste qui enfle les voiles de la vertu et multiplie les orages de la conscience autour du vice.

Les bases de la morale ont changé parmi les hommes, du moins parmi les hommes chrétiens, depuis la prédication de l'Évangile. Chez les anciens, par exemple, l'humilité passait pour bassesse, et l'orgueil pour grandeur; chez les chrétiens, au contraire, l'orgueil est le premier des vices, et l'humilité une des premières vertus. Cette seule transmutation des principes montre la nature humaine sous un jour nouveau, et nous devons découvrir dans les passions des rapports que les anciens n'y voyaient pas.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. III, ch. I.

Il reste à parler d'un état de l'âme qui, ce nous semble, n'a pas encore été bien observé : c'est celui qui précède le développement des passions, lorsque nos facultés, jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet. Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du *vague* des passions augmente; car il arrive alors une chose fort triste : le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments rendent habile sans expérience. On est détrompé sans avoir joui; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite avec un cœur plein un monde vide, et sans avoir usé de rien on est désabusé de tout.

L'amertume que cet état de l'âme répand sur la vie est incroyable; le cœur se retourne et se replie en cent manières, pour employer des forces qu'il sent lui être inutiles. Les anciens ont peu connu cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble : une grande existence politique, les jeux du gymnase et du Champ de Mars, les affaires du Forum et de la place publique remplissaient leurs moments et ne laissaient aucune place aux ennuis du cœur.

D'une autre part, ils n'étaient pas enclins aux exagérations, aux espérances, aux craintes sans objet, à la mobilité des idées et des sentiments, à la perpétuelle inconstance, qui n'est qu'un dégoût constant; dispositions que nous acquérons dans la société des femmes. Les femmes, indépendamment de la passion directe qu'elles font naître chez les peuples modernes, influent encore sur les autres sentiments. Elles ont dans leur existence un certain abandon qu'elles font passer dans le nôtre; elles rendent notre caractère d'homme moins décidé, et nos passions, amollies par le mélange des leurs, prennent à la fois quelque chose d'incertain et de tendre.

Enfin, les Grecs et les Romains, n'étendant guère leurs regards au delà de la vie et ne soupçonnant point des plaisirs plus parfaits que ceux de ce monde, n'étaient point portés comme nous aux méditations et aux désirs par le caractère de leur culte. Formée pour nos misères et pour nos besoins, la religion chrétienne nous offre sans cesse le double tableau des chagrins de la terre et des joies célestes, et par ce moyen elle fait dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines, d'où découlent d'inépuisables rêveries. Le chrétien se regarde toujours comme un voyageur qui passe ici-bas dans une vallée de larmes et qui ne se repose qu'au tombeau. Le monde n'est point l'objet de ses vœux, car il sait que l'*homme vit peu de jours*, et que cet objet lui échapperait vite.

Les persécutions qu'éprouvèrent les premiers fidèles

augmentèrent en eux ce dégoût des choses de la vie. L'invasion des barbares y mit le comble, et l'esprit humain en reçut une impression de tristesse très profonde et une teinte de misanthropie qui ne s'est jamais bien effacée. De toutes parts s'élevèrent des couvents, où se retirèrent des malheureux trompés par le monde et des âmes qui aimaient mieux ignorer certains sentiments de la vie que de s'exposer à les voir cruellement trahis. Mais de nos jours, quand les monastères ou la vertu qui y conduit ont manqué à ces âmes ardentes, elles se sont trouvées étrangères au milieu des hommes. Dégoûtées par leur siècle, effrayées par leur religion, elles sont restées dans le monde sans se livrer au monde : alors elles sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie, qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consument d'elles-mêmes dans un cœur solitaire.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. III, ch. IX.

Nous ne nous dissimulons pas que nous avons à combattre ici un des plus anciens préjugés de l'école. Les autorités sont contre nous, et l'on peut nous citer vingt vers de l'*Art poétique* qui nous condamnent :

> Et quel objet enfin à présenter aux yeux, etc.
> C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus, etc.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas impossible de soutenir que la mythologie si vantée, loin d'embellir la nature, en détruit les véritables charmes, et nous croyons que plusieurs littérateurs distingués sont à présent de cet avis.

Le plus grand et le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature et d'en bannir la vérité. Une preuve incontestable de ce fait, c'est que la poésie que nous appelons *descriptive* a été inconnue de l'antiquité ; les poètes mêmes qui ont chanté la nature, comme Hésiode, Théocrite et Virgile, n'en ont point fait la *description* dans

le sens que nous attachons à ce mot. Ils nous ont sans doute laissé d'admirables peintures des travaux, des mœurs et du bonheur de la vie rustique ; mais quant à ces tableaux des campagnes, des saisons, des accidents du ciel, qui ont enrichi la muse moderne, on en trouve à peine quelques traits dans leurs écrits...

(On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature et de talent pour la peindre si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or cette cause était la mythologie, qui, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leur rêverie. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus grave, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé ; les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature.)

Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon allongé tantôt illumine une forêt, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers ; au lieu de ces accidents de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la création, les anciens ne voyaient partout qu'une uniforme machine d'opéra.

Si le poète s'égarait dans les vallées du Taygète, au bord du Sperchius, sur le Ménale aimé d'Orphée, ou dans les campagnes d'Élore, malgré la douceur de ces dénominations, il ne rencontrait que des faunes, il n'entendait que des dryades ; Priape était là sur un tronc d'olivier, et Vertumne avec les zéphyrs menait des danses éternelles. Des sylvains et des naïades peuvent frapper agréablement l'imagination, pourvu qu'ils ne soient pas sans cesse re-

produits ; nous ne voulons point

> ... Chasser les tritons de l'empire des eaux,
> Oter à Pan sa flûte, aux Parques leurs ciseaux...

Mais enfin, qu'est-ce que tout cela laisse au fond de l'âme ? qu'en résulte-t-il pour le cœur ? quel fruit peut en tirer la pensée ? Oh ! que le poète chrétien est plus favorisé dans la solitude où Dieu se promène avec lui ! Libres de ce troupeau de dieux ridicules qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une Divinité immense. Le don de prophétie et de sagesse, le mystère et la religion semblent résider éternellement dans leurs profondeurs sacrées.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. IV, ch. I.

Il est possible que la somme de talents départie aux auteurs du XVIIIe siècle soit égale à celle qu'avaient reçue les écrivains du XVIIe. Pourquoi donc le second siècle est-il au-dessous du premier ? Car, il n'est plus temps de le dissimuler, les écrivains de notre âge ont été en général placés trop haut...

Or, si notre siècle littéraire est inférieur à celui de Louis XIV, n'en cherchons d'autre cause que notre religion. Nous avons déjà montré combien Voltaire eût gagné à être chrétien : il disputerait aujourd'hui la palme des Muses à Racine. Ses ouvrages auraient pris cette teinte morale sans laquelle rien n'est parfait : on y trouverait aussi ces souvenirs du vieux temps, dont l'absence y forme un si grand vide. Celui qui renie le Dieu de son pays est presque toujours un homme sans respect pour la mémoire de ses pères ; les tombeaux sont sans intérêt pour lui ; les institutions de ses aïeux ne lui semblent que des coutumes barbares ; il n'a aucun plaisir à se rappeler les sentences, la sagesse et les goûts de sa mère.

Cependant, il est vrai que la majeure partie du génie se compose de cette espèce de souvenirs. Les plus belles choses qu'un auteur puisse mettre dans un livre sont les

sentiments qui lui viennent, par réminiscence, des premiers jours de sa jeunesse. Voltaire a bien péché contre ces règles critiques (pourtant si douces !), lui qui s'est éternellement moqué des mœurs et des coutumes de nos ancêtres. Comment se fait-il que ce qui enchante les autres hommes soit précisément ce qui dégoûte un incrédule ?...

Aussi le XVIIIe siècle diminue-t-il chaque jour dans la perspective, tandis que le XVIIe semble s'élever à mesure que nous nous en éloignons; l'un s'affaisse, l'autre monte dans les cieux. On aura beau chercher à ravaler le génie de Bossuet et de Racine, il aura le sort de cette grande figure d'Homère qu'on aperçoit derrière les âges : quelquefois elle est obscurcie par la poussière qu'un siècle fait en s'écoulant, mais aussitôt que le nuage s'est dissipé, on voit reparaître la majestueuse figure, qui s'est encore agrandie pour dominer les ruines nouvelles.

Génie du Christianisme, troisième partie, l. IV, ch. v.

4° Comparaison entre Homère et la Bible.

On a tant écrit sur la Bible, on l'a tant de fois commentée, que le seul moyen qui reste peut-être aujourd'hui d'en faire sentir les beautés, c'est de la rapprocher des poëmes d'Homère. Consacrés par les siècles, ces poëmes ont reçu du temps une espèce de sainteté qui justifie le parallèle et écarte toute idée de profanation. Si Jacob et Nestor ne sont pas de la même famille, ils sont du moins l'un et l'autre des premiers jours du monde, et l'on sent qu'il n'y a qu'un pas des palais de Pylos aux tentes d'Ismaël.

Comment la Bible est plus belle qu'Homère; quelles sont les ressemblances et les différences qui existent entre elle et les ouvrages de ce poète : voilà ce que nous nous proposons de rechercher dans ces chapitres. Considérons ces deux monuments qui, comme deux colonnes solitaires, sont placés à la porte du temple du Génie et en forment le simple péristyle...

Nos termes de comparaison seront :
La simplicité;
L'antiquité des mœurs;
La narration;
La description;
Les comparaisons ou les images;
Le sublime.

Examinons le premier terme.

1° *Simplicité.* — La simplicité de la Bible est plus courte et plus grave; la simplicité d'Homère plus longue et plus riante.

La première est sentencieuse, et revient aux mêmes locutions pour exprimer des choses nouvelles.

La seconde aime à s'étendre en paroles, et répète souvent dans les mêmes phrases ce qu'elle vient déjà de dire.

La simplicité de l'Écriture est celle d'un antique prêtre qui, plein des sciences divines et humaines, dicte du fond du sanctuaire les oracles précis de la sagesse.

La simplicité du poète de Chio est celle d'un vieux voyageur qui raconte au foyer de son hôte ce qu'il a appris dans le cours d'une vie longue et traversée.

2° *Antiquité des mœurs.* — Les fils des pasteurs d'Orient gardent les troupeaux comme le fils des rois d'Ilion; mais lorsque Pâris retourne à Troie, il habite un palais parmi des esclaves et des voluptés.

Une tente, une table frugale, des serviteurs rustiques, voilà tout ce qui attend les enfants de Jacob chez leur père.

Un hôte se présente-t-il chez un prince dans Homère, des femmes, et quelquefois la fille même du roi, conduisent l'étranger au bain. On le parfume, on lui donne à laver dans des aiguières d'or et d'argent, on le revêt d'un manteau de pourpre, on le conduit dans la salle du festin, on le fait s'asseoir dans une belle chaise d'ivoire, ornée d'un beau marche-pied. Des esclaves mêlent le vin et l'eau dans les coupes et lui présentent les dons de Cérès dans une corbeille, le maître du lieu lui sert le dos succulent de

la victime, dont il lui fait une part cinq fois plus grande que celle des autres. Cependant on mange avec une grande joie, et l'abondance a bientôt chassé la faim. Le repas fini, on prie *l'étranger* de raconter son histoire. Enfin, à son départ, on lui fait de riches présents, si mince qu'ait paru d'abord son équipage; car on suppose que c'est un dieu qui vient, ainsi déguisé, surprendre le cœur des rois, ou un homme tombé dans l'infortune, et par conséquent le favori de Jupiter.

Sous la tente d'Abraham, la réception se passe autrement. Le patriarche sort pour aller au-devant de son hôte : il le salue, et puis adore Dieu. Les fils du lieu emmènent les chameaux, et les filles leur donnent à boire. On lave les pieds du *voyageur :* il s'assied à terre, et prend en silence le repas de l'hospitalité. On ne lui demande point son histoire, on ne le questionne point; il demeure ou continue sa route à volonté. A son départ, on fait alliance avec lui, et l'on élève la pierre du témoignage. Cet autel doit dire aux siècles futurs que deux hommes des anciens jours se rencontrèrent dans le chemin de la vie; qu'après s'être traités comme deux frères, ils se quittèrent pour ne se revoir jamais et pour mettre de grandes régions entre leurs tombeaux.

Remarquez que l'hôte inconnu est un *étranger* chez Homère et un *voyageur* dans la Bible. Quelles différentes vues de l'humanité! Le grec ne porte qu'une idée politique et locale où l'hébreu attache un sentiment moral et universel...

3° *La narration.* — La narration d'Homère est coupée par des digressions, des discours, des descriptions de vases, de vêtements, d'armes et de sceptres; par des généalogies d'hommes ou de choses. Les noms propres y sont hérissés d'épithètes ; un héros manque rarement d'être *divin*, *semblable aux Immortels* ou *honoré des peuples comme un dieu.* Une princesse a toujours *de beaux bras ;* elle est toujours comme *la tige du palmier de Délos*, et elle doit sa chevelure à la *plus jeune des Grâces.*

La narration de la Bible est rapide, sans digression, sans discours : elle est semée de sentences, et les personnages y sont nommés sans flatterie. Les noms reviennent sans fin, et rarement le prénom les remplace, circonstance qui, jointe au retour fréquent de la conjonction *et*, annonce par cette simplicité une société bien plus près de l'état de nature que la société peinte par Homère. Les amours-propres sont déjà éveillés dans les hommes de l'*Odyssée*, ils dorment encore chez les hommes de la Genèse.

4° *Description.* — Les descriptions d'Homère sont longues, soit qu'elles tiennent du caractère tendre ou terrible, ou triste, ou gracieux, ou fort, ou sublime.

La Bible, dans tous ses genres, n'a ordinairement qu'un seul trait; mais ce trait est frappant, et met l'objet sous les yeux.

5° *Les comparaisons.* — Les comparaisons homériques sont prolongées par des circonstances incidentes : ce sont de petits tableaux suspendus au pourtour d'un édifice, pour délasser la vue de l'élévation des dômes, en l'appelant sur des scènes de paysages et de mœurs champêtres.

Les comparaisons de la Bible sont généralement exprimées en quelques mots : c'est un lion, un torrent, un orage, un incendie, qui rugit, tombe, ravage, dévore. Toutefois, elle connaît aussi les comparaisons détaillées, mais alors elle prend un tour oriental, et personnifie l'objet, comme l'orgueil dans le cèdre, etc.

6° *Le sublime.* — Enfin, le sublime dans Homère naît ordinairement de l'ensemble des parties, et arrive graduellement à son terme.

Dans la Bible il est presque toujours inattendu; il fond sur vous comme l'éclair; vous restez fumant et sillonné par la foudre avant de savoir comment elle vous a frappé.

Dans Homère, le sublime se compose encore de la magnificence des mots en harmonie avec la majesté de la pensée.

Dans la Bible, au contraire, le plus haut sublime provient souvent d'un contraste entre la grandeur de l'idée et la petitesse, quelquefois même la trivialité du mot qui sert à la rendre. Il en résulte un ébranlement, un froissement incroyable pour l'âme : car lorsque, exalté par la pensée, l'esprit s'élance dans les plus hautes régions, soudain l'expression, au lieu de le soutenir, le laisse tomber du ciel en terre et le précipite du sein de Dieu dans le limon de cet univers. Cette sorte de sublime, le plus impétueux de tous, convient singulièrement à un Être immense et formidable qui touche à la fois aux plus grandes et aux plus petites choses.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. VI, ch. III.

II

LES GENRES

1° L'épopée. Le merveilleux n'en est pas l'âme et n'y doit occuper qu'une place accessoire. Supériorité du merveilleux chrétien sur le merveilleux païen.

Dans toute épopée les hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place.

Ainsi, tout poème où une religion est employée comme *sujet* et non comme *accessoire*, où le *merveilleux* est le *fond* et non l'*accident* du tableau, pèche essentiellement par la base.

Si Homère et Virgile avaient établi leurs scènes dans l'Olympe, il est douteux, malgré leur génie, qu'ils eussent pu soutenir jusqu'au bout l'intérêt dramatique. D'après cette remarque, il ne faut pas attribuer au christianisme la langueur qui règne dans le poème dont les principaux personnages sont des êtres surnaturels : cette langueur tient au vice même de la composition. Nous verrons, à

l'appui de cette vérité, que plus le poète dans l'épopée garde un juste milieu entre les choses divines et les choses humaines, plus il devient *divertissant*, pour parler comme Despréaux. *Divertir* afin *d'enseigner* est la première qualité requise en poésie.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. I, ch. II.

Toute chose a deux faces. Des personnes impartiales pourront nous dire : « On vous accorde que le christianisme a fourni, quant aux hommes, une partie dramatique qui manquait à la mythologie ; que de plus il a produit la véritable poésie descriptive. Voilà deux avantages que nous reconnaissons, et qui peuvent à quelques égards justifier vos principes et balancer les beautés de la fable. Mais à présent, si vous êtes de bonne foi, vous devez convenir que les divinités du paganisme, lorsqu'elles agissent *directement* et *pour elles-mêmes*, sont plus poétiques et plus dramatiques que les divinités chrétiennes. »

On pourrait en juger ainsi à la première vue. Les dieux des anciens partageant nos vices et nos vertus, ayant comme nous des corps sujets à la douleur, des passions irritables comme les nôtres, se mêlant à la race humaine et laissant ici-bas une mortelle postérité, ces dieux ne sont qu'une espèce d'hommes supérieurs, qu'on est libre de faire agir comme les autres hommes. On serait donc porté à croire qu'ils fournissent plus de ressources à la poésie que les divinités incorporelles et impassibles du christianisme ; mais en y regardant de plus près on trouve que cette supériorité dramatique se réduit à peu de chose.

Premièrement, il y a toujours eu dans toute religion, pour le poète et le philosophe, deux espèces de déités. Ainsi l'Être abstrait dont Tertullien et saint Augustin ont fait de si belles peintures n'est pas le *Jéhovah* de David ou d'Isaïe ; l'un et l'autre sont fort supérieurs au *Theos* de Platon et au *Jupiter* d'Homère. Il n'est donc pas rigoureusement vrai que les divinités poétiques des chrétiens soient privées de toute passion. Le Dieu de l'Écriture se

repent, il est jaloux, il aime, il hait; sa colère monte comme un tourbillon; le Fils de l'Homme a pitié de nos souffrances; la Vierge, les saints et les anges sont émus par le spectacle de nos misères; en général le *Paradis* est beaucoup plus occupé des hommes que l'*Olympe*.

Il y a donc des *passions* chez nos puissances célestes, et ces passions ont cet avantage sur les passions des dieux du paganisme, qu'elles n'entraînent jamais après elles une idée de désordre et de mal. C'est une chose miraculeuse, sans doute, qu'en peignant la *colère* ou la *tristesse* du ciel chrétien, on ne puisse détruire dans l'imagination du lecteur le sentiment de la tranquillité et de la joie : tant il y a de sainteté et de justice dans le Dieu présenté par notre religion !

Ce n'est pas tout; car si l'on voulait absolument que le Dieu des chrétiens fût un être impassible, on pourrait encore avoir des divinités passionnées aussi dramatiques et aussi méchantes que celles des anciens : l'enfer rassemble toutes les passions des hommes. Notre système théologique nous paraît plus beau, plus régulier, plus savant que la doctrine fabuleuse qui confondait hommes, dieux et démons. Le poète trouve dans notre ciel des êtres parfaits, mais sensibles, et disposés dans une brillante hiérarchie d'amour et de pouvoir; l'abîme garde ses dieux passionnés et puissants dans le mal comme les dieux mythologiques; les hommes occupent le milieu, touchant au ciel par leurs vertus, aux enfers par leurs vices; aimés des anges, haïs des démons; objet infortuné d'une guerre qui ne doit finir qu'avec le monde.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. IV, ch. IV.

Nous pouvions nous dispenser de faire lutter le christianisme avec la mythologie sous le seul rapport du *merveilleux*. Nous ne sommes entré dans cette étude que par surabondance de moyens, et pour montrer les ressources de notre cause. Nous pouvions trancher la question d'une manière simple et péremptoire; car fût-il certain, comme

il est douteux, que le christianisme ne pût fournir un *merveilleux* aussi riche que celui de la fable, encore est-il vrai qu'il y a une certaine poésie de l'âme, une sorte d'imagination du cœur, dont on ne trouve aucune trace dans la mythologie. Or, les beautés touchantes qui émanent de cette source feraient seules une ample compensation pour les ingénieux mensonges de l'antiquité.

Tout est machine et ressort, tout est extérieur, tout est fait pour les yeux dans les tableaux du paganisme ; tout est sentiment et pensée, tout est intérieur, tout est créé pour l'âme dans les peintures de la religion chrétienne. Quel charme de méditation ! quelle profondeur de rêverie ! Il y a plus d'enchantement dans une de ces larmes que le christianisme fait répandre au fidèle que dans toutes les riantes erreurs de la mythologie. Avec une *Notre-Dame des Douleurs*, une *Mère de Pitié*, quelque saint obscur, patron de l'aveugle et de l'orphelin, un auteur peut écrire une page plus attendrissante qu'avec tous les dieux du Panthéon. C'est bien là aussi de la *poésie !* c'est bien là du *merveilleux !* Mais voulez-vous du *merveilleux* plus sublime, contemplez la vie et les douleurs du Christ, et souvenez-vous que votre *Dieu* s'est appelé le *Fils de l'Homme !* Nous osons le prédire : un temps viendra que l'on sera étonné d'avoir pu méconnaître les beautés qui existent dans les seuls noms, dans les seules expressions du christianisme ; l'on aura de la peine à comprendre comment on a pu se moquer de cette religion de la raison et du malheur.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. IV, ch. XVI.

J'ai dit :

1° Si l'on veut traiter un sujet épique tiré de l'histoire moderne, il faut nécessairement employer le merveilleux chrétien, puisque la religion chrétienne est aujourd'hui la religion des peuples civilisés de l'Europe.

J'ai dit :

2° Si nous ne voulons pas faire usage de ce merveilleux, il faut ou renoncer à l'épopée, ou placer toujours l'action

de cette épopée dans l'antiquité. Et pourquoi donc abandonner absolument le droit si doux de chanter la patrie ?

Que les critiques se contentent de répondre : « Nous convenons qu'on ne peut avoir une épopée moderne sans employer le merveilleux chrétien ; mais nous regrettons le merveilleux du paganisme, parce qu'il offre plus de ressources aux poètes ; » j'entendrai ce langage.

Je répondrai à mon tour :

« En attendant votre sentiment, tout ce que j'avance se réduit à ceci : voilà deux lyres, l'une antique, l'autre moderne. Vous prétendez que la première a de plus beaux sons que la seconde ; mais elle est brisée, cette lyre : il faut donc tirer de celle qui vous reste le meilleur parti possible. Or, je veux essayer de vous apprendre que cet instrument moderne, selon vous si borné, a des ressources que vous ne connaissez pas ; que vous pouvez y découvrir une harmonie nouvelle ; qu'il a des accents pathétiques et divins ; en un mot, qu'il peut, sous une main habile, remplacer la lyre antique, bien qu'il donne une suite d'accords d'une autre nature, et qu'il soit monté sur un mode différent. »

Je le demande : cela n'est-il pas éminemment raisonnable ? Voilà pourtant tout ce que j'ai dit. Faut-il crier si haut ? Qu'y a-t-il dans ces principes de contraire aux saines traditions, au goût même de l'antiquité ? Ai-je le droit d'avancer qu'on peut trouver de grandes beautés dans le merveilleux chrétien, quand la *Jérusalem délivrée*, le *Paradis perdu* et *la Henriade* existent ?

L'évidence de cette doctrine est telle que si le critique le plus opposé à mes idées entreprenait de faire demain une épopée sur un sujet français, il serait obligé d'employer le merveilleux qu'il proscrit. Si, par humeur, on s'écrie : « Eh bien, n'ayons pas d'épopée puisqu'il faut se servir du merveilleux chrétien ; » alors je n'ai plus rien à répliquer, et je conviendrai même que c'est être conséquent dans son opinion. Mais que penserait-on d'un homme qui, regrettant un palais tombé en ruines, refuserait de se bâtir un nouvel édifice parce qu'il serait forcé d'employer un autre

ordre d'architecture ? Un compatriote du Camoëns, du Tasse, de Milton, serait bien surpris de me voir établir en forme une chose qui lui paraîtrait ne pas mériter la peine d'être prouvée. Nous avons quelquefois en France une horreur du bon sens très singulière.

On feint de me regarder comme un homme entêté d'un système, qui le suit partout, qui le voit partout ; pas un mot de cela. Je ne veux rien changer, rien innover en littérature ; j'adore les anciens, je les regarde comme nos maîtres : j'adopte entièrement les principes posés par Aristote, Horace et Boileau ; l'*Iliade* me semble être le plus grand ouvrage de l'imagination des hommes, l'*Odyssée* me paraît attachante pour les mœurs, l'*Énéide* inimitable par le style ; mais je dis que le *Paradis perdu* est aussi une œuvre sublime, que la *Jérusalem* est un poème enchanteur, et la *Henriade* un modèle de narration et d'élégance. Marchant de loin sur les pas des grands maîtres de l'épopée chrétienne, j'essaie de montrer que notre religion a des grâces, des accents, des tableaux qu'on n'a peut-être point encore assez développés : voilà toutes mes prétentions, qu'on me juge.

(*Examen des Martyrs.*)

2° La critique. Chateaubriand lui ouvre un « sentier nouveau », en l'appliquant à découvrir, dans les œuvres imitées des anciens qu'ont écrites les poètes du XVIIe siècle, les sentiments chrétiens qu'ils y ont introduits à leur insu. Il faut abandonner la critique des défauts et s'attacher à découvrir les beautés. Un défaut n'est souvent que la condition d'une beauté.

Nous proposons d'ouvrir un nouveau sentier à la critique ; nous chercherons dans les sentiments d'une mère *païenne*, peinte par un auteur *moderne*, les traits *chrétiens* que cet auteur a pu répandre dans son tableau, sans s'en

apercevoir lui-même. Pour démontrer l'influence d'une institution morale ou religieuse sur le cœur de l'homme, il n'est pas nécessaire que l'exemple rapporté soit pris à la racine même de cette institution ; il suffit qu'il en décèle le génie : c'est ainsi que l'*Élysée*, dans le *Télémaque*, est visiblement un *paradis chrétien.*

Or, les sentiments les plus touchants de l'Andromaque de Racine émanent pour la plupart d'un poète *chrétien.* L'Andromaque de l'*Iliade* est plus épouse que mère ; celle d'Euripide a un caractère à la fois rampant et ambitieux, qui détruit le caractère maternel ; celle de Virgile est tendre et triste, mais c'est moins encore la mère que l'épouse : la veuve d'Hector ne dit pas : *Astyanax ubi est*, mais : *Hector ubi est.*

L'Andromaque de Racine est plus sensible, plus intéressante que l'Andromaque antique. Ce vers si simple et si aimable :

> Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui,

est le mot d'une femme chrétienne : cela n'est point dans le goût des Grecs, et encore moins des Romains. L'Andromaque d'Homère gémit sur les malheurs futurs d'Astyanax, mais elle songe à peine à lui dans le présent ; la mère, sous notre culte, plus tendre, sans être moins prévoyante, oublie quelquefois ses chagrins, en donnant un baiser à son fils. Les anciens n'arrêtaient pas longtemps les yeux sur l'enfance ; il semble qu'ils trouvaient quelque chose de trop naïf dans le langage du berceau. Il n'y a que le Dieu de l'Évangile qui ait osé nommer sans rougir les *petits enfants* [1] (*parvuli*), et qui les ait offerts en exemple aux hommes :

> Et accipiens puerum, statuit eum in medio eorum : quem cum complexus esset, ait illis :
>
> « Quisquis unum ex hujusmodi pueris receperit in nomine meo me recipit. »

1. Matth, cap. XVIII, v. 3.

Et ayant pris un petit enfant, il l'assit au milieu d'eux, et l'ayant embrassé, il leur dit :

« Quiconque reçoit en mon nom un petit enfant me reçoit [1]. »

Lorsque la veuve d'Hector dit à Céphise, dans Racine :

> Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste :
> Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste,

qui ne reconnaît la chrétienne? C'est le *deposuit potentes de sede*. L'antiquité ne parle pas de la sorte, car elle n'imite que les sentiments *naturels :* or, les sentiments exprimés dans ces vers de Racine *ne sont point purement dans la nature;* ils contredisent au contraire la voix du cœur. Hector ne conseille point à son fils d'avoir *de ses aïeux un souvenir modeste;* en élevant Astyanax vers le ciel, il s'écrie :

« O Jupiter, et vous tous, dieux de l'Olympe, que mon fils règne, comme moi, sur Ilion; faites qu'il obtienne l'empire entre les guerriers ; qu'en le voyant revenir chargé des dépouilles de l'ennemi, on s'écrie : Celui-ci est encore plus vaillant que son père! »

Énée dit à Ascagne :

> . . . . Et te, animo repetentem exempla tuorum,
> Et pater Æneas, et avunculus excitet Hector [2].

A la vérité l'Andromaque moderne s'exprime à peu près comme Virgile sur les aïeux d'Astyanax. Mais après ce vers :

> Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,

elle ajoute :

> Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.

Or, de tels préceptes sont directement opposés au cri de l'orgueil : on y voit la nature corrigée, la nature plus

1. Marc, cap. IX, v. 35, 36.
2. *Æn.*, lib. VI, v. 439, 440.

belle, la nature évangélique. Cette humilité que le christianisme a répandue dans les sentiments, et qui a changé pour nous le rapport des passions, comme nous le dirons bientôt, perce à travers tout le rôle de la moderne Andromaque.

Génie du Christianisme, deuxième partie, l. II, ch. VI.

L'auteur pense que la critique n'étouffe que les mauvais écrivains, qu'elle n'est redoutable qu'à la médiocrité. Nous ne sommes pas tout à fait de cet avis.

Il était utile, sans doute, au sortir du siècle de la fausse philosophie, de traiter rigoureusement des livres et des hommes qui nous ont fait tant de mal, de réduire à leur juste valeur tant de réputations usurpées, de faire descendre de leur piédestal tant d'idoles qui reçurent notre encens en attendant nos pleurs. Mais ne serait-il pas à craindre que cette sévérité continuelle de nos jugements ne nous fît contracter une habitude d'humeur dont il deviendrait malaisé de nous dépouiller ensuite? Le seul moyen d'empêcher que cette humeur prenne sur nous trop d'empire serait peut-être d'abandonner la petite et facile critique des *défauts*, pour la grande et difficile critique des *beautés*. Les anciens, nos maîtres, nous offrent, en cela, comme en tout, leur exemple à suivre. Aristote a consacré le XXIVe chapitre de sa *Poétique* à chercher comment on peut excuser certaines fautes d'Homère, et il trouve douze réponses, ni plus ni moins, à faire aux censures; naïveté charmante dans un aussi grand homme. Horace, dont le goût était si délicat, ne veut pas s'offenser de quelques taches : *Non ego paucis offendar maculis*. Quintilien trouve à louer jusque dans les écrivains qu'il condamne; et s'il blâme dans Lucain l'art du poète, il lui reconnaît le mérite de l'orateur : *Magis oratoribus quam poetis imitandus*.

Une censure, fût-elle excellente, manque son but si elle est trop rude. En voulant corriger l'auteur, elle le révolte, et par cela même elle le confirme dans ses défauts ou le décourage ; véritable malheur si l'auteur a du talent...

Une critique trop rigoureuse peut encore nuire d'une autre manière à un écrivain original. Il y a des défauts qui sont inhérents à des beautés, et qui forment pour ainsi dire la nature et la constitution de certains esprits. Vous obstinez-vous à faire disparaître les uns, vous détruirez les autres. Otez à La Fontaine ses incorrections, il perdra une partie de sa naïveté; rendez le style de Corneille moins familier, il deviendra moins sublime. Cela ne veut pas dire qu'il faille être incorrect et sans élégance; cela veut dire que dans les talents du premier ordre, l'incorrection, la familiarité, ou tout autre défaut, peuvent tenir, par des combinaisons inexplicables, à des qualités éminentes : « Quand je vois, dit Montaigne, ces braves formes de s'expliquer, si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est *bien dire*, je dis que c'est bien penser. » Rubens, pressé par la critique, voulut, dans quelques-uns de ses tableaux, dessiner plus savamment; que lui arriva-t-il? une chose remarquable : il n'atteignit pas la pureté du dessin, et il perdit l'éclat de la couleur.

Mélanges littéraires : Sur les Annales littéraires de M. Dussault.

3° L'éloquence des anciens était politique et judiciaire : seuls les modernes, grâce au christianisme, ont connu l'éloquence morale.

Ce qui distingue l'éloquence chrétienne de l'éloquence des Grecs et des Romains, *c'est cette tristesse évangélique qui en est l'âme*, selon La Bruyère, cette majestueuse mélancolie dont elle se nourrit. On lit une fois, deux fois peut-être les *Verrines* et les *Catilinaires* de Cicéron, l'Oraison pour la *Couronne* et les *Philippiques* de Démosthène; mais on médite sans cesse, on feuillette nuit et jour les *Oraisons funèbres* de Bossuet et les *Sermons* de Bourdaloue et de Massillon. Les discours des orateurs chrétiens sont des livres, ceux des orateurs de l'antiquité ne sont que des discours. Avec quel goût merveilleux les saints

docteurs ne réfléchissent-ils point sur les vanités du monde! « Toute votre vie, disent-ils, n'est qu'une ivresse d'un jour, et vous employez cette journée à la poursuite des plus folles illusions. Vous atteindrez au comble de vos vœux, vous jouirez de tous vos désirs, vous deviendrez roi, empereur, maître de la terre : un moment encore, et la mort effacera ces néants avec votre néant. »

Ce genre des méditations, si grave, si solennel, si naturellement porté au sublime, fut totalement inconnu des orateurs de l'antiquité. Les païens se consumaient *à la poursuite des ombres de la vie*; ils ne savaient pas que la véritable existence ne commence qu'à la mort. La religion chrétienne a seule fondé cette grande école de la tombe où s'instruit l'apôtre de l'Évangile : elle ne permet plus que l'on prodigue, comme les demi-sages de la Grèce, l'immortelle pensée de l'homme à des choses d'un moment.

Au reste, c'est la religion qui dans tous les siècles et dans tous les pays a été la source de l'éloquence. Si Démosthène et Cicéron ont été de grands orateurs, c'est qu'avant tout ils étaient religieux. Les membres de la Convention, au contraire, n'ont offert que des talents tronqués et des lambeaux d'éloquence, parce qu'ils attaquaient la foi de leurs pères et s'interdisaient ainsi les inspirations du cœur.

Génie du Christianisme, troisième partie, l. IV, ch. I.

4° L'histoire. Elle doit embrasser tous les faits et être « une encyclopédie ». Elle doit être à la fois descriptive et morale. Elle ne peut s'abstenir de juger.

Les annalistes de l'antiquité ne faisaient point entrer dans leurs récits le tableau des différentes branches de l'administration : les sciences, les arts, l'éducation publique étaient rejetés du domaine de l'histoire. Clio marchait légèrement, débarrassée du pesant bagage qu'elle traîne aujourd'hui après elle. Souvent l'historien n'était

qu'un voyageur racontant ce qu'il avait vu. Maintenant l'histoire est une encyclopédie; il y faut tout faire entrer, depuis l'astronomie jusqu'à la chimie, depuis l'art du financier jusqu'à celui du manufacturier; depuis la connaissance du peintre, du sculpteur et de l'architecte jusqu'à la science de l'économiste; depuis l'étude des lois ecclésiastiques jusqu'à celle des lois politiques. L'historien moderne se laisse-t-il aller au récit d'une scène de mœurs et de passions, la gabelle survient au beau milieu; un autre impôt réclame; la guerre, la navigation, le commerce accourent. Comment les armes étaient-elles faites alors? D'où tirait-on les bois de construction? Combien valait la livre de poivre? Tout est perdu si l'auteur n'a pas remarqué que l'année commençait à Pâques, et qu'il l'ait datée du 1er janvier. Comment voulez-vous qu'on s'assure en sa parole s'il s'est trompé de page dans une citation, ou s'il a mal coté l'édition? La société demeure inconnue si l'on ignore la couleur du haut-de-chausses du roi et le prix du marc d'argent. Cet historien doit savoir non seulement ce qui se passe dans sa patrie, mais encore dans les contrées voisines, et parmi ces détails il faut qu'une idée philosophique soit présentée à sa pensée et lui serve de guide. Voilà les inconvénients de l'histoire moderne; ils sont tels qu'ils nous empêcheront peut-être d'avoir jamais des historiens comme Thucydide, Tite-Live et Tacite; mais on ne peut éviter ces inconvénients et force est de s'y soumettre.

Études historiques, préface.

L'école moderne se divise en deux systèmes principaux : dans le premier, l'histoire doit être écrite sans réflexions; elle doit consister dans le simple narré des événements et dans la peinture des mœurs; elle doit présenter un tableau naïf, varié, rempli d'épisodes laissant chaque lecteur, selon la nature de son esprit, libre de tirer les conséquences des principes et de dégager les vérités générales des vérités particulières. C'est ce qu'on appelle l'his-

toire *descriptive*[1], par opposition à l'histoire *philosophique*[2] du dernier siècle.

Dans le second système, il faut raconter les faits généraux, en supprimant une partie des détails, substituer l'histoire de l'espèce à celle de l'individu, rester impassible devant le vice et la vertu comme devant les catastrophes les plus tragiques. C'est l'histoire *fataliste* ou le *fatalisme* appliqué à l'histoire[3].

Je vais exposer mes doutes sur ces deux systèmes.

L'histoire descriptive, poussée à ses dernières limites, ne rentre-t-elle pas trop dans la nature du mémoire ? La pensée philosophique employée avec sobriété n'est-elle pas nécessaire pour donner à l'histoire sa gravité, pour lui faire prononcer les arrêts qui sont du ressort de son dernier et suprême tribunal ? Au degré de civilisation où nous sommes arrivés, l'histoire de l'espèce peut-elle disparaître entièrement de l'histoire de l'individu ? Les vérités éternelles, bases de la société humaine, doivent-elles se perdre dans des tableaux qui ne représentent que des mœurs privées ?...

Voici ce qui me semble vrai dans le système de l'histoire descriptive : l'histoire n'est point un ouvrage de philosophie, c'est un tableau ; il faut joindre à la narration la représentation de l'objet, c'est-à-dire qu'il faut à la fois dessiner et peindre ; il faut donner aux personnages le langage et les sentiments de leur temps, ne pas les regarder à travers nos propres opinions, principale cause de l'altération des faits. Si, prenant pour règle ce que nous croyons de la liberté, de l'égalité, de la religion, de tous les principes politiques, nous appliquons cette règle à l'ancien ordre de choses, nous faussons la vérité, nous exigeons des hommes vivant dans cet ordre de choses ce dont ils n'avaient pas même l'idée. Rien n'était si mal que nous le pensons ; le prêtre, le noble, le bourgeois, le

1. A. Thierry, de Barante.
2. Guizot.
3. Thiers et Mignet.

vassal avaient d'autres notions du juste et de l'injuste que les nôtres ; c'était un autre monde, un monde sans doute moins rapproché des principes généraux naturels que le monde présent, mais qui ne manquait ni de grandeur, ni de force, témoin ses actes et sa durée. Ne nous hâtons pas de prononcer trop dédaigneusement sur le passé : qui sait si la société de ce moment, qui me semble supérieure (et qui l'est en effet sur beaucoup de points) à l'ancienne société, ne paraîtra pas à nos neveux, dans deux ou trois siècles, ce que nous paraît la société deux ou trois siècles avant nous ? Nous réjouirions-nous dans le tombeau d'être jugés par les générations futures avec la même rigueur que nous jugeons nos aïeux ? Ce qu'il y a de bon, de sincère, dans l'histoire descriptive, c'est qu'elle dit les temps tels qu'ils sont.

L'autre système historique moderne, le système fataliste, a, selon moi, de bien plus graves inconvénients, parce qu'il sépare la morale de l'action humaine ; sous ce rapport, j'aurai dans un moment l'occasion de le combattre en parlant des écrivains de talent qui l'ont adopté. Je dirai seulement ici que le système qui bannit l'*individu* pour ne s'occuper que de l'*espèce* tombe dans l'excès opposé au système de l'histoire descriptive. Annuler totalement l'individu, ne lui donner que la position d'un chiffre, lequel vient dans la série d'un nombre, c'est lui contester la valeur *absolue* qu'il possède, indépendamment de sa valeur relative. De même qu'un siècle influe sur un homme, un homme influe sur un siècle ; et si un homme est le représentant des idées du temps, plus souvent aussi le temps est le représentant des idées de l'homme.

Le second système de l'histoire moderne a son côté vrai comme le premier. Il est certain qu'on ne peut omettre aujourd'hui l'histoire de l'espèce ; qu'il y a réellement des révolutions inévitables parce qu'elles sont accomplies dans les esprits avant d'être réalisées au dehors ; que l'histoire de l'*humanité*, de la société *générale*, de la civilisation *universelle*, ne doit pas être masquée par l'histoire de l'*individualité sociale*, par les événements particuliers à un

siècle et un pays. La perfection serait de marier les trois systèmes : l'histoire philosophique, l'histoire particulière, l'histoire générale; d'admettre les réflexions, les tableaux, les grands résultats de la civilisation, en rejetant des trois systèmes ce qu'ils ont d'exclusif et de sophistique.

Études historiques, préface.

Il faut que l'historien dans ce système[1] raconte les plus grandes atrocités sans indignation, et parle des plus hautes vertus sans amour; que d'un œil glacé il regarde la société comme soumise à certaines lois irrésistibles, de manière que chaque chose arrive comme elle devait inévitablement arriver. L'innocent ou l'homme de génie doit mourir, non pas parce qu'il est innocent ou homme de génie, mais parce que sa mort est nécessaire et que sa vie mettrait obstacle à un fait général placé dans la série des événements. La mort ici n'est rien; c'est l'accident plus ou moins pathétique; besoin était que tel individu disparût pour l'avancement de telle chose, pour l'accomplissement de telle vérité.

Il y a mille erreurs détestables dans ce système.

La fatalité introduite dans les affaires humaines n'aurait pas même l'avantage de transporter à l'histoire l'intérêt de la fatalité tragique. Qu'un personnage sur la scène soit victime de l'inexorable destin ; que malgré ses vertus il périsse : quelque chose de terrible résulte de ce ressort mis en mouvement par le poète. Mais que la société soit représentée comme une espèce de machine qui se meut aveuglément par des lois physiques latentes; qu'une révolution arrive par cela seul qu'elle doit arriver; que sous les roues de son char, comme sous celles du char de l'idole indienne, soient écrasés au hasard innocents et coupables; que l'indifférence ou la pitié soit la même à l'égard du vice et de la vertu : cette fatalité de la chose, cette impartialité de l'homme sont hébétées et non tragi-

1. Le système fataliste.

ques. Ce niveau historique, loin de déceler la vigueur, ne trahit que l'impuissance de celui qui le promène sur les faits. J'ose dire que les deux historiens [1] qui ont produit de si déplorables imitateurs étaient très supérieurs à l'opinion dont on a cru trouver le germe dans leurs ouvrages.

Non, si l'on sépare la vérité morale des actions humaines, il n'est plus de règle pour juger ces actions; si l'on retranche la vérité morale de la vérité politique, celle-ci reste sans base : alors il n'y a plus aucune raison de préférer la liberté à l'esclavage, l'ordre à l'anarchie.

Études historiques, préface.

1. Thiers et Mignet.

LIVRE II

LE ROMANTISME ET LA POÉSIE ROMANTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE ROMANTISME

DÉFINITIONS ET IDÉES GÉNÉRALES

1° Le romantisme, c'est une sensibilité forte, simple, primitive, s'exprimant en un style libre, inégal, irrégulier. (Sénancour.) (P. 88.)

2° Le romantisme, c'est la littérature qui donne le plus grand plaisir possible aux modernes, « le classicisme, celle qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ». (Stendhal.) (P. 90.)

3° Le romantisme, c'est « le transport du spiritualisme dans la littérature ». (Desprès.) (P. 92).

4° Le romantisme, c'est « le protestantisme dans les lettres et les arts ». (Vitet.) (P. 94.)

5° Le romantisme, c'est la poésie, le classicisme étant la prose. Ou encore, le romantisme, c'est « le nouveau ». (Emile Deschamps.) (P. 94.)

6° Le romantisme, c'est la littérature « des émotions ». (Soumet.) (P. 95.)

7° Le romantisme, c'est le vrai « relatif », c'est le « moi », c'est « le cœur », ennemis de l'ordre, de la correction et du goût. (Guiraud.) (P. 96.)

8° Le romantisme, c'est la « vérité dans la forme », le mélange des genres, « la liberté dans l'art », « le libéralisme en littérature ». (Hugo.) (P. 98.)

9° Le romantisme, c'est le goût du merveilleux et du « fantastique ». (Nodier.) (P. 100.)

10° Le romantisme, c'est l'abus des adjectifs. (Musset.) (P. 102.)

TEXTES CITÉS

DE SÉNANCOUR, *Obermann*, 1804.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 1822. *Deuxième partie*, (1825.)

DESPRÈS, *Article du Globe* (1er octobre 1825).

VITET, *Article du Globe* (2 avril 1825).

EM. DESCHAMPS, *Etudes françaises et étrangères*, préface, (1828).

— *La guerre en temps de paix*. (*La Muse française*, 1824.)

ALEX. SOUMET, *Compte rendu des « Nouvelles Odes » de V. Hugo*. (*La Muse française*, 1824.)

GUIRAUD, *Nos doctrines*. (*La Muse française*, 1824.)

V. HUGO, *Compte rendu d'« Eloa » d'Alfred de Vigny* (*La Muse française*, 1824.)

— *Odes et Ballades*, préface de 1824.

— — — 1826.

— — — 1828.

— *Hernani*, préface, 1830.

CH. NODIER, *Compte rendu du « Vampire de Byron »* traduit par H. Faber, 1820.

— *Du Fantastique en littérature*, 1832.

A. DE MUSSET, *Lettres de Dupuis à Cotonet*, 1836.

1° Le romantisme, c'est une sensibilité forte, libre, primitive, s'exprimant en un style libre, inégal, irrégulier (Sénancour).

Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries; le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité. La nature est pleine d'effets romantiques dans les pays simples : une longue culture les détruit dans les terres vieillies, surtout dans les plaines dont l'homme s'assujettit facilement toutes les parties.

Sénancour, *Obermann*, troisième fragment.

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, sagesse avancée, voluptueux abandon; tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie. Heureux l'homme simple dont le cœur est toujours jeune!

Sénancour, *Obermann*, lettre IV.

Je commence à sentir que j'avance dans la vie. Ces impressions délicieuses, ces émotions subites qui m'agitaient autrefois et m'entraînaient si loin d'un monde de tristesse, je ne les retrouve plus qu'altérées et affaiblies. Ce désir que réveillait en moi chaque sentiment de quelque beauté dans les choses naturelles, cette espérance pleine d'incertitude et de charme, ce feu céleste qui éblouit et consume un cœur jeune, cette volupté expansive dont il éclaire devant lui le fantôme immense, tout cela n'est déjà plus. Je commence à voir ce qui est utile, ce qui est commode, et non plus ce qui est beau.

Sénancour, *Obermann*, lettre XXI.

Ces lettres ne sont pas un *roman*. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidents, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs autres.

On y trouvera des descriptions; de celles qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles, et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'*inanimé*.

On y trouvera des passions; mais celles d'un homme qui était né pour recevoir ce qu'elles promettent et pour

n'avoir point une passion; pour tout employer et pour n'avoir qu'une seule fin.

On y trouvera de l'amour; mais l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite.

On y trouvera des longueurs : elles peuvent être dans la nature; le cœur est rarement précis, il n'est point dialecticien. On y trouvera des répétitions, mais si les choses sont bonnes, pourquoi éviter soigneusement d'y revenir? Les répétitions de *Clarisse*, le désordre (et le prétendu égoïsme) de Montaigne, n'ont jamais rebuté que des lecteurs seulement ingénieux. Jean-Jacques était souvent diffus. Celui qui écrit ces lettres paraît n'avoir pas craint les longueurs et les écarts d'un style libre : il a écrit sa pensée. Il est vrai que Jean-Jacques avait le droit d'être un peu long; pour lui, s'il a usé de la même liberté, c'est tout simplement parce qu'il la trouvait bonne et naturelle...

Ces lettres sont aussi inégales, aussi irrégulières dans leur style que dans le reste.

Sénancour, *Obermann*, Observations.

2° Le romantisme, c'est la littérature qui « donne le plus de plaisir possible aux modernes » ; le classicisme, celle « qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères » (Stendhal).

Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.

Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce

peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible.

Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du XIXe siècle, c'est du classicisme.

Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'*extrême dignité* qui alors était de mode...

Cette dignité-là n'est nullement dans les Grecs, et c'est à cause de cette *dignité*, qui nous glace aujourd'hui, que Racine a été romantique.

Shakespeare fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et, pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances de passions les plus délicates...

Les romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les drames de Shakespeare.

Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ch. III.

Rien ne ressemble moins que nous aux marquis couverts d'habits brodés et de grandes perruques noires, coûtant mille écus, qui jugèrent, vers 1670, les pièces de Racine et de Molière.

Ces grands hommes cherchèrent à flatter le goût de ces marquis, et travaillèrent pour eux.

Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonneurs, sérieux et un peu envieux

de l'an de grâce 1823. Ces tragédies-là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, préface.

Molière était romantique en 1670, car la cour était peuplée d'Orontes, et les châteaux de province d'Alcestes fort mécontents. A le bien prendre, tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps. C'est, un siècle après leur mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, deuxième partie, lettre II.

3° Le romantisme, c'est « le transport du spiritualisme dans la littérature » (Desprès).

Un écrivain, auquel ces différentes explications ou définitions paraissaient peu satisfaisantes, s'est avisé d'étudier à fond la matière, et il nous présente le résultat de ses recherches sous le titre d'*Essai sur la littérature romantique*... L'auteur inconnu de ce livre a compris qu'il ne s'agissait ici ni d'un genre de style, ni d'une manière d'écrire, mais d'un système de haute philosophie. Il fait d'abord l'histoire du romantisme depuis son introduction en France, et il n'a pas de peine à démontrer que les premières définitions qu'on en a données étaient fausses et superficielles. Partant de ce principe que la littérature est l'expression de la société, et considérant que les peuples modernes ont un caractère particulier qui n'est pas celui des anciens, il en conclut que leurs littératures doivent être différentes comme leurs mœurs et il définit le romantisme : la littérature propre aux nations modernes...

Qu'est-ce, demandons-nous, que cette civilisation moderne dont le romantisme serait l'expression littéraire ? Voilà, ce semble, comment devrait être posée la question

péciale du romantisme, lorsqu'il a été établi que toute ttérature est l'expression d'une société.

Quand on a dit que la littérature romantique était celle du oyen âge, de la chevalerie ; quand on a ajouté qu'elle est sentiellement mélancolique ; quand on lui a donné le ıristianisme pour origine, il semble qu'on avait le senti-ent de son principe. Il y a de tout cela dans la civilisa-on de l'Europe moderne; ses lois portent encore l'em-reinte des mœurs féodales ; ses croyances sont encore ırétiennes malgré les altérations que le christianisme y subies. Mais, de tous les établissements du moyen âge, culte est sans contredit celui qui a exercé sur les idées pulaires l'action la plus vigoureuse, et qui s'est con-rvé le plus intact dans nos souvenirs. C'est que la reli-on est une croyance intime avant de devenir une insti-tion. D'ailleurs le christianisme en particulier fut le lien mmun de tous les Européens, l'idée la plus générale et plus profondément enracinée dans les cœurs... On peut nc le regarder comme le fait le plus important des temps odernes, comme la pensée dominante des sociétés de tte époque. A ce titre le christianisme devrait être le incipe fondamental de la littérature romantique, si tant t qu'elle réfléchisse fidèlement la civilisation euro-enne ; car l'Europe est surtout chrétienne, elle est chré-nne avant d'être républicaine ou monarchique.

Nous ne conclurons pas de là, comme se l'imagineront ut-être quelques honnêtes classiques, que le romantisme it nécessairement tirer ses sujets de l'histoire sainte, ou s légendes, ou des traditions du moyen âge, ou des cits historiques plus récents ; car il se pourrait que crivain ne composât ni une fable dramatique, ni un cit épique, et c'est ce qui arrive souvent aux poètes alle-ınds par exemple ; mais nous conclurons que toutes les mpositions romantiques, quelle qu'en soit la forme, ivent être empreintes de christianisme, ou, pour mieux re, du principe qui fait la base de cette religion : ce incipe, c'est le spiritualisme. Le romantisme, dirons-

nous donc, est le transport du spiritualisme dans la littérature [1].

DESPRÈS, article du *Globe*, 1er octobre 1825.

4° Le romantisme, c'est « le protestantisme dans les lettres et les arts » (Vitet).

Pour préparer cette nouvelle révolution, de nouveaux encyclopédistes se sont élevés ; on les appelle *romantiques*. Héritiers, non des doctrines, mais du rôle de leurs devanciers, ils plaident pour cette indépendance trop longtemps négligée et qui pourtant est le complément nécessaire de la liberté individuelle, l'indépendance en matière de goût. Leur tâche se borne à réclamer pour tout Français doué de raison et de sentiment le droit de s'amuser de ce qui lui fait plaisir, de s'émouvoir de ce qui l'émeut, d'admirer ce qui lui semble admirable, lors même qu'en vertu des principes bien et dûment consacrés, on pourrait lui prouver qu'il ne doit ni admirer, ni s'émouvoir, ni s'amuser. Tel est le romantisme pour ceux qui le comprennent dans son acception la plus large, ou, pour mieux dire, la plus philosophique. C'est, en deux mots, le protestantisme dans les lettres et les arts [2].

VITET, article du *Globe*, 2 avril 1825.

5° Le romantisme, c'est la poésie, le classicisme étant la prose. — Ou encore : le romantisme, c'est « le nouveau ». (Emile Deschamps).

Oh ! je vois maintenant à quoi cela tient. Vous appelez romantique ce qui est poétique. Il n'y a que de s'entendre. En récapitulant tous les ouvrages nouveaux que vous proscrivez, il est clair que vous pensez aujourd'hui comme pensaient autrefois les Subligny, les Perrault, les Lamotte,

1. Cité dans G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, p. 103 et 110.
2. Cité dans G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, p. 114.

etc.; ils ne connaissaient pas le mot de *romantique,* voilà tout, mais ils vous reconnaîtraient tout de suite. Ainsi, ce procès si embrouillé des classiques et des romantiques n'est autre chose que l'éternelle guerre des esprits prosaïques et des âmes romantiques.

EMILE DESCHAMPS, La guerre en temps de paix (*La Muse française*).

Nos grands maîtres ont parcouru en triomphe et jusqu'au bout toutes les routes qu'ils se sont ouvertes. On doit s'écarter de leur chemin autant par respect que par prudence; et certes, ce n'est point en cherchant à les imiter qu'on parviendra jamais à les égaler. Un grand siècle littéraire n'est jamais la continuation d'un autre siècle.

Les hommes d'un vrai talent de chaque époque sont toujours doués d'un instinct qui les pousse vers le *nouveau*...

EM. DESCHAMPS, *Études françaises et étrangères*, préface.

6° Le romantisme, c'est la littérature « des émotions » (Soumet).

Les temps ne sont plus où d'aimables maximes et de riants préceptes suffisaient à l'inspiration. L'imagination des modernes a besoin de pénétrer plus avant dans les mystères de notre propre cœur, et ce que nous demandons avant tout à nos écrivains, c'est de posséder, si je puis m'exprimer ainsi, le génie des émotions. La poésie antique, fraîche et brillante, ressemble à l'espérance; la poésie moderne, idéale et sérieuse, est l'image du souvenir. La religion, l'enthousiasme des dévouements sublimes, la contemplation de la nature et de la divinité, sont aujourd'hui les plus chers objets de la rêverie des muses.

ALEX. SOUMET, Compte rendu des *Nouvelles Odes* de Victor Hugo (*La Muse française*).

7° Le romantisme, c'est le vrai « relatif » ; c'est le « moi », c'est « le cœur », ennemis de l'ordre, de la correction et du goût (Guiraud).

Nous aimons à proclamer hautement après lui [Boileau] qu'il n'y a de beau et bon en littérature, et surtout en poésie, que ce qui est vrai...

Mais il est deux sortes de vérités littéraires : l'une, *absolue*, qui s'applique à toutes les conditions dans lesquelles l'auteur ne figure que comme narrateur ou interprète; l'autre, *relative*, qui se fait distinguer dans les productions où l'auteur entre en scène lui-même, et nous révèle ses impressions et tous les mystères de sa propre nature. La première se nourrit de souvenirs que féconde l'inspiration, et elle impose à tous les écrivains des conditions fixes et égales...

Les littératures étrangères nous ont... devancés dans toutes ces compositions où se fait remarquer cette *vérité relative* que j'ai définie plus haut, et qui n'a été connue que fort tard en France. Les productions de ce genre sont toutes d'inspiration, et les choses acquises y ont peu de place... Avant Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, je ne sais aucun écrivain français qui soit entré avec nous en confidences d'ami...

On n'est vrai, dans ce genre, que d'après soi-même ; si on n'est *soi*, on n'est rien que fausseté et affectation...

Prenons donc ces compositions modernes chacune à part ; car tout est particulier en elles, dans leur forme comme dans leur mérite. N'allons pas surtout leur chercher des modèles chez les anciens ; elles n'en ont point, comme elles ne sont point destinées à en servir elles-mêmes. Les longs malheurs des peuples de l'Occident tant de fois saccagés par toutes sortes de vainqueurs, la religion nouvelle du Christ, qui transportait dans l'âme une partie du culte que les anciens rendaient à la divinité, tout cela a concouru longuement à donner à cette littérature d'inspiration et non de souvenir ce caractère intime et

individuel dont il n'y a aucune trace dans les littératures classiques.

GUIRAUD, Nos Doctrines (*La Muse française*).

Certes, le goût, que M. Lemercier appelle si bien *le ministre de la raison*, est un guide heureux et sûr qu'il ne faut pas négliger; mais tout en rendant justice à ce sentiment exquis des Français, qui leur fait discerner avec tant de promptitude et de délicatesse le mal que peut causer un pli de rose à la mollesse d'un sybarite, je le crois méticuleux et timide, et je craindrais de lui donner un ascendant trop prononcé sur les arts. Il ne peut d'ailleurs obtenir qu'une importance accessoire, de quelque façon qu'on veuille l'étendre : il n'a que faire là où manque la vie, et l'habit le plus élégant ne sert de rien sur un corps paralysé.

GUIRAUD, Nos Doctrines (*La Muse française*).

Notre Révolution vint couper au pied cette société flétrie, dont les rameaux se séchaient de toutes parts... Or ce monde nouveau, régénéré par un baptême de sang, est maintenant encore dans sa jeunesse; et, comme l'énergie des premiers temps a fortement empreint de couleurs poétiques nos deux plus belles productions, la *Genèse* et l'*Iliade*, nous ne doutons pas que notre littérature ne se ressente aussi poétiquement de cette vie nouvelle qui anime notre société. Celle-ci est devenue plus vraie; la littérature le sera aussi : il est entré violemment du sérieux dans les esprits; elle sera sérieuse. Nos pensées ont été fortement refoulées en nous-mêmes ; elle sera plus intime : elle nous révèlera des secrètes parties du cœur que lui auront découvert ses grandes secousses, elle exprimera les sentiments, les passions qui l'auront déchiré; elle nous donnera enfin de la poésie, car le malheur est de toutes les inspirations poétiques la plus féconde... Lorsque les événements font rentrer la vie dans le cœur... tous les sentiments énergiques se réveillent. De vaines argumentations

ne sont plus de saison. On agit parce qu'on sent : on exprime, non ce qu'on a analysé, mais ce qu'on éprouve ; il y a enfin un mouvement naturel qui décide tout, et l'expression littéraire de tout cela c'est la poésie...

La lutte... existe entre ceux qui veulent croire quelquefois à leur cœur, et ceux qui, ne croyant qu'à leur raison ou à leur mémoire, ne se fient qu'aux routes déjà tracées dans le domaine de l'imagination...

Alex. Guiraud, Nos Doctrines (*La Muse française*).

8° Le romantisme, c'est la « vérité dans la forme », le mélange des genres, « la liberté dans l'art », « le libéralisme en littérature ». (Hugo.)

Osons donc le dire un peu haut. Ce n'est point réellement aux sources d'Hippocrène, à la fontaine de Castalie, ni même au ruisseau du Permesse, que le poète puise son génie; mais tout simplement dans son âme et dans son cœur.

V. Hugo, Compte rendu d'*Eloa* d'Alfred de Vigny (*La Muse française*).

Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature.

V. Hugo, préface d'*Hernani.*

La littérature actuelle, que l'on attaque avec tant d'instinct d'un côté et si peu de sagacité de l'autre, est l'expression anticipée de la société religieuse et monarchique qui sortira sans doute au milieu de tant d'anciens débris, de tant de ruines récentes. Il faut le dire et le redire, ce n'est pas un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits, c'est un besoin de vérité, et il est immense.

Ce besoin de vérité, la plupart des écrivains supérieurs

de l'époque tendent à le satisfaire. Le goût, qui n'est autre chose que l'*autorité* en littérature, leur a enseigné que leurs ouvrages, vrais pour le fond, devaient être également vrais dans la forme; sous ce rapport, ils ont fait faire un pas à la poésie. Les écrivains des autres peuples et des autres temps, même les admirables poètes du grand siècle, ont trop souvent oublié dans l'exécution le principe de vérité dont ils vivifiaient leur composition. On rencontre fréquemment dans leurs plus beaux passages des détails empruntés à des mœurs, à des religions ou à des époques trop étrangères au sujet. Ainsi l'*horloge* qui, au grand amusement de Voltaire, désigne au Brutus de Shakespeare l'heure où il doit frapper César, cette *horloge*, qui existait, comme on voit, bien avant qu'il y eût des horlogers, se retrouve, au milieu d'une brillante description des dieux mythologiques, placée par Boileau *à la main du Temps*. Le *canon* dont Calderon arme les soldats d'Héraclius, et Milton les archanges des ténèbres, est tiré, dans l'*Ode sur Namur*, par *dix mille vaillants Alcides* qui en font *pétiller les remparts*.

V. Hugo, *Odes et Ballades*, préface de 1824.

On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là; la *tragédie* interdit ce que le *roman* permet; la *chanson* tolère ce que l'*Ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela; il y cherche des choses et n'y voit que des mots; il lui semble que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout; que ce qui est dramatique dans un roman sera dramatique sur la scène; que ce qui est lyrique dans un couplet sera lyrique dans une strophe; qu'enfin et toujours la seule distinction véritable dans les œuvres de l'esprit est celle du bon et du mauvais. La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner

en plates-bandes, comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique.

Il ne faut pas croire pourtant que cette liberté doive produire le désordre; bien au contraire...

En littérature comme en politique, l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté; il en est même le résultat.

V. Hugo, *Odes et Ballades*, préface de 1826.

Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur.

V. Hugo, *Odes et Ballades*, préface de 1826.

Espérons qu'un jour le XIXe siècle, politique et littéraire, pourra être résumé d'un mot : la liberté dans l'ordre, la liberté dans l'art.

V. Hugo, *Odes et Ballades*, préface de 1828.

9° Le romantisme, c'est le goût du merveilleux et du « fantastique » (Nodier).

Il n'y a point d'erreur dans les croyances de l'homme, qui ne soit fille d'une vérité, et cela même a son charme, car les vérités positives n'ont rien de flatteur pour l'imagination. Elle est au contraire si amoureuse du mensonge, qu'elle préfère à la peinture d'une émotion agréable, mais naturelle, une illusion qui épouvante. Cette dernière ressource du cœur humain, fatigué des sentiments ordinaires, c'est ce qu'on appelle le genre *romantique;* poésie étrange, mais très bien appropriée à l'état moral de la société, aux besoins des générations blasées qui demandent des sensations à tout prix, et qui ne croient pas les payer trop cher du bonheur même des générations à venir. L'idéal des poètes primitifs et des poètes classiques, leurs élégants imitateurs, était placé dans les perfections de notre nature.

Celui des poètes romantiques est dans nos misères. Ce n'est pas un défaut de l'art, c'est un effet nécessaire des progrès de notre perfectionnement social. On sait où nous sommes en politique; en poésie nous en sommes au *cochemar* et aux *vampires*.

Ch. Nodier, Compte rendu du *Vampire* de Byron; trad. par M. Faber. (*Mélanges de littérature et de critique.*)

Les malheurs toujours croissants de la nouvelle société présageaient si visiblement sa ruine prochaine, que la trompette de l'ange des derniers jours ne l'annoncera pas plus distinctement à la génération condamnée. De ce moment le fantastique fit irruption sur toutes les voies qui conduisent la sensation à l'intelligence; et voilà comment il est entré, malgré Aristote, Quintilien, Boileau, La Harpe et je ne sais qui, dans le drame, dans l'élégie, dans le roman, dans la peinture, dans tous les jeux de l'esprit, comme dans toutes les passions de l'âme. Et alors ce fut un cri d'aigre et ignorante colère contre l'invasion inopinée qui menaçait les belles formes du classique; et on ne comprit pas qu'il y avait encore une forme plus large, plus universelle, plus irréparable, qui allait finir; que cette forme, c'était celle d'une civilisation usée, dont le classique n'est que l'expression partielle, momentanée, indifférente, et qu'il n'était pas étonnant que le lien puéril des sottes unités de la rhétorique se relâchât, quand l'immense unité du monde social se rompait de toutes parts.

Parmi les hommes d'élection qu'un instinct profond du génie a jetés, dans ces derniers temps, à la tête des littératures, il n'en est point qui n'ait senti l'avertissement de cette muse d'une Société qui tombe, et qui n'ait obéi à ses inspirations, comme à la voix imposante d'un mourant dont la fosse est déjà ouverte. L'école romanesque de Lewis, l'école romantique des lackistes, et, par-dessus tout, ces grands maîtres de la parole, Byron et Walter Scott, et Lamartine et Hugo, s'y sont précipités à la recherche de

la vie idéale, comme si un organe particulier de divination que la nature a donné au poète leur avait fait pressentir que le souffle de la vie positive était près de s'éteindre dans l'organisation caduque des peuples.

Ch. Nodier, *Du Fantastique en littérature.*

10° Le romantisme, c'est l'abus des adjectifs (Musset).

Nous crûmes d'abord, pendant deux ans, que le *romantisme*, en matière d'écriture, ne s'appliquait qu'au théâtre, et qu'il se distinguait du classique, parce qu'il se passait des unités...

Mais on nous apprend tout à coup (c'était, je crois, en 1828) qu'il y avait poésie romantique et poésie classique, roman romantique et roman classique, ode romantique et ode classique; que dis-je? un seul vers... un seul et unique vers pouvait être romantique ou classique, selon que l'idée lui en prenait.

Quand nous reçûmes cette nouvelle, nous ne pûmes fermer l'œil de la nuit... Heureusement, dans la même année, parut une illustre préface[1] que nous dévorâmes aussitôt, et qui faillit nous convaincre à jamais... On y disait très nettement que le romantisme n'était autre chose que l'alliance du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, autrement dit... de la comédie et de la tragédie. Nous le crûmes, Cotonet et moi, pendant l'espace d'une année entière... Aristophane, vous le savez, est, de tous les génies de la Grèce antique, le plus noble à la fois et le plus grotesque, le plus sérieux et le plus bouffon, le plus lyrique et le plus satyrique... Dans quelle classification pourra-t-on jamais faire entrer les ouvrages d'Aristophane? Quelles lignes, quels cercles tracera-t-on jamais autour de la pensée humaine, que ce génie audacieux ne dépassera pas? Il n'est pas seulement tragique

1. *Cromwell.*

et comique, il est tendre et terrible, pur et obscène, honnête et corrompu, noble et trivial, et au fond de tout cela, pour qui sait comprendre, assurément il est mélancolique...

Nous voilà donc, Cotonet et moi, retombés dans l'incertitude. Le romantisme devait, avant tout, être une découverte, sinon récente, du moins moderne. Ce n'était donc pas plus l'alliance du comique et du tragique que l'infraction permise aux règles d'Aristote (j'ai oublié de vous dire qu'Aristophane ne tient lui-même aucun compte des unités). Nous fîmes donc ce raisonnement très simple : « Puisqu'on se bat à Paris dans les théâtres, dans les préfaces et dans les journaux, il faut que ce soit pour quelque chose; puisque les auteurs proclament une trouvaille, un art nouveau et une foi nouvelle, il faut que ce quelque chose soit autre chose qu'une chose renouvelée des Grecs; puisque nous n'avons rien de mieux à faire, nous allons chercher ce que c'est... »

Las d'examiner et de peser, trouvant toujours des phrases vides et des professions de foi incompréhensibles, nous en vînmes à croire que ce mot de *romantisme* n'était qu'un mot; nous le trouvions beau, et il nous semblait que c'était dommage qu'il ne voulût rien dire. Il ressemble à *Rome* et à *Romain*, à *roman* et à *romanesque;* peut-être est-ce la même chose que *romanesque;* nous fûmes du moins tentés de le croire...

Nous crûmes, jusqu'en 1830, que le romantisme était l'imitation des Allemands, et nous y ajoutâmes les Anglais, sur le conseil qu'on nous en donna. Il est incontestable, en effet, que ces deux peuples ont dans leur poésie un caractère particulier, et qu'ils ne ressemblent ni aux Grecs, ni aux Romains, ni aux Français. Les Espagnols nous embarrassèrent, car ils ont aussi leur cachet; et il était clair que l'école moderne se ressentait d'eux terriblement...

Mais, disait encore Cotonet, quelle invention peut-il y avoir à naturaliser une imitation ?...

Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et

compilé, qu'y a-t-il de romantique? Il n'y a rien de moins nouveau sous le ciel que de compiler et de plagier!...

Ainsi raisonnait Cotonet, et nous tombions de mal en pis... Ne serait-ce pas, pensâmes-nous, seulement affaire de forme? Ce romantisme indéchiffrable ne consisterait-il pas dans ce vers brisé dont on fait assez de bruit dans le monde? Mais non; car, dans leurs plaidoyers, nous voyons les auteurs nouveaux citer Molière et quelques autres comme ayant donné l'exemple de cette méthode...

De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique, ou, si vous voulez, cette manie qui, depuis peu, a pris nos auteurs d'appeler des personnages de romans et de mélodrame Charlemagne, François Ier ou Henri IV, au lieu d'Amadis, d'Oronte ou de Saint-Albin...

De 1831 à l'année suivante, voyant le genre historique discrédité et le romantisme toujours en vie, nous pensâmes que c'était le genre *intime* dont on parlait fort. Mais quelque peine que nous ayons prise, nous n'avons jamais pu découvrir ce que c'était que le genre intime...

De 1832 à 1833, il nous vint à l'esprit que le romantisme pouvait être un système de philosophie et d'économie politique. En effet, les écrivains affectaient alors dans leurs préfaces... de parler de l'avenir, du progrès social, de l'humanité et de la civilisation; mais nous avons pensé que c'était la Révolution de Juillet qui était la cause de cette mode, et d'ailleurs, il n'est pas possible de croire qu'il soit nouveau d'être républicain...

Qu'est-ce donc alors que le romantisme? Est-ce l'emploi des mots crus? Est-ce la haine des périphrases?... Est-ce le choix de certaines époques à la mode, comme la Fronde ou le règne de Charles IX? Est-ce la manie du suicide et l'héroïsme à la Byron?... Est-ce quelque chose enfin, ou n'est-ce rien qu'un mot sonore et l'orgueil à vide qui se bat les flancs?...

Nous voilà arrivés au sujet de cette lettre; c'est que nous pensons qu'on met trop d'adjectifs dans ce moment-ci... Notre opinion concluante est que, si on rayait tous les

adjectifs des livres qu'on fait aujourd'hui, il n'y aurait qu'un volume au lieu de deux, et donc il n'en coûterait que sept livres dix sous au lieu de quinze francs, ce qui mérite réflexion. Les auteurs vendraient mieux leurs ouvrages selon toute apparence. Vous vous souvenez, monsieur, des *âcres* baisers de Julie, dans la *Nouvelle Héloïse;* ils ont produit de l'effet dans leur temps ; mais il nous semble que dans celui-ci ils n'en produiraient guère, car il faut une grande sobriété dans un ouvrage pour qu'une épithète se remarque. Il n'y a guère de romans maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y en a dans tout Montesquieu. Pour en finir, nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose.

A. de Musset, *Lettres de Dupuis à Cotonet.* Première lettre.

CHAPITRE II

LA POÉSIE

I

ANDRÉ CHÉNIER

1° Théorie de l'imitation. (P. 107.)

2° Il faut chanter les idées modernes, les découvertes de la science, mais conserver la forme des anciens, qui est admirable : « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques. » (P. 108.)

3° « Le cœur seul est poète. » (P. 110.)

4° Théorie classique de l'invention. Le vrai poète est celui qui invente, crée, en un mot est inspiré, mais l'inspiration n'est pas la déraison. « L'inventeur est celui qui peint ce que chacun put sentir comme lui. » (P. 111.)

TEXTES CITÉS[1]

Épître II, à Le Brun et au marquis de Brazais.
Épître IV, à Le Brun.
L'Invention, poème.
Élégies, I, 22.

1. Les *Poésies* d'A. Chénier ont été publiées en 1819, les *Œuvres en prose* en 1872 seulement. — Nous citons les extraits du poème de *l'Invention* d'après le texte de l'édition Dimoff (Librairie Delagrave), en cours de publication; tous les autres extraits, d'après le texte et les divisions de l'édition Becq de Fouquières (1872).

1° Théorie de l'imitation.

Souvent des vieux auteurs j'envahis les richesses,
Plus souvent leurs écrits, aiguillons généreux,
M'embrasent de leur flamme, et je crée avec eux.
Un juge sourcilleux, expliquant mes ouvrages,
Tout à coup à grands cris dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme; et les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant.
Que ne vient-il vers moi? Je lui ferais connaître
Mille de mes larcins qu'il ignore peut-être.
Mon doigt sur mon manteau lui dévoile à l'instant
La couture invisible et qui va serpentant
Pour joindre à mon étoffe une pourpre étrangère.
Je lui montrerais l'art, ignoré du vulgaire,
De séparer aux yeux, en suivant leur lien,
Tous ces métaux unis dont j'ai formé le mien.
Tout ce que des Anglais la muse inculte et brave,
Tout ce que des Toscans la voix fière et suave,
Tout ce que les Romains, ces rois de l'univers,
M'offraient d'or et de soie, est passé dans mes vers.
Je m'abreuve surtout des flots que le Permesse
Plus féconds et plus purs fit couler dans la Grèce;
Là, Prométhée ardent, je dérobe les feux
Dont j'anime l'argile et dont je fais les dieux.
Tantôt chez un auteur j'adopte une pensée,
Mais qui revêt, chez moi souvent entrelacée,
Mes images, mes tours, jeune et frais ornement;
Tantôt je ne retiens que les mots seulement;
J'en détourne le sens, et l'art sait les contraindre
Vers des objets nouveaux qu'ils s'étonnent de peindre.
La prose plus souvent vient subir d'autres lois,
Et se transforme, et fuit mes poétiques doigts;
De rimes couronnée, et légère et dansante,
En nombres mesurés elle s'agite et chante.
Des antiques vergers ces rameaux empruntés
Croissent sur mon terrain mollement transplantés;

Aux troncs de mon verger ma main avec adresse
Les attache, et bientôt même écorce les presse.
De ce mélange heureux l'insensible douceur
Donne à mes fruits nouveaux une antique saveur.

André Chénier, *Épître IV*, à Le Brun.

2° Il faut chanter les idées modernes, les découvertes de la science, mais conserver la forme des anciens, qui est admirable. « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques. »

Mais, oh! la belle palme et quel trésor de gloire
Pour celui qui, cherchant la plus noble victoire,
D'un si grand labyrinthe affrontant les hasards,
Saura guider sa Muse aux immenses regards,
De mille longs détours à la fois occupée,
Dans les sentiers confus d'une vaste épopée!
Lui dire d'être libre, et qu'elle n'aille pas
De Virgile et d'Homère épier tous les pas,
Par leur secours à peine à leurs pieds élevée;
Mais, qu'auprès de leurs chars, dans un char enlevée,
Sur leurs sentiers marqués de vestiges si beaux,
Sa roue ose imprimer des vestiges nouveaux!...
Tout a changé pour nous, mœurs, sciences, coutumes.
Pourquoi donc nous faut-il, par un pénible soin,
Sans rien voir près de nous, voyant toujours bien loin,
Vivant dans le passé, laissant ceux qui commencent,
Sans penser écrivant d'après d'autres qui pensent,
Retraçant un tableau que nos yeux n'ont point vu,
Dire et dire cent fois ce que nous avons lu?
De la Grèce héroïque, et naissante, et sauvage,
Dans Homère à nos yeux vit la parfaite image.
Démocrite, Platon, Epicure, Thalès
Ont de loin à Virgile indiqué les secrets
D'une nature encore à leurs yeux trop voilée.
Torricelli, Newton, Képler et Galilée,

Plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts,
A tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.
Tout les arts sont unis : les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,
Sans agrandir aussi la carrière des vers.
Quel long travail pour eux a ccnquis l'univers!
Aux regards de Buffon, sans voile, sans obstacles,
La terre ouvrant son sein, ses ressorts, ses miracles,
Ses germes, ses coteaux, dépouille de Téthys;
Les nuages épais, sur elle appesantis,
De ses noires vapeurs nourrissant leur tonnerre;
Et l'hiver ennemi pour envahir la terre,
Roi des antres du Nord; et de glaces armés,
Ses pas usurpateurs sur nos monts imprimés;
Et l'œil perçant du verre, en la vaste étendue
Allant chercher ces feux qui fuyaient notre vue;
Aux changements prédits, immuables, fixés,
Que d'une plume d'or Bailly nous a tracés,
Aux lois de Cassini les comètes fidèles;
L'aimant, de nos vaisseaux seul dirigeant les ailes;
Une Cybèle neuve et cent mondes divers,
Aux yeux de nos Jasons sortis du sein des mers :
Quel amas de tableaux, de sublimes images,
Naît de ces grands objets réservés à nos âges!...
Pensez-vous, si Virgile ou l'Aveugle divin
Renaissaient aujourd'hui, que leur savante main
Négligeât de saisir ces fécondes richesses,
De notre Pinde auguste éclatantes largesses?
Nous en verrions briller leurs sublimes écrits;
Et ces mêmes objets, que vos doctes mépris
Accueillent aujourd'hui d'un front dur et sévère,
Alors à vos regards auraient seuls droit de plaire;
Alors, dans l'avenir, votre inflexible humeur
Aurait soin de défendre à tout jeune rimeur
D'oser sortir jamais de ce cercle d'images
Que vos yeux auraient vu tracé dans leurs ouvrages...
Eh bien! l'âme est partout; la pensée a des ailes.

Volons, volons chez eux retrouver leurs modèles,
Voyageons dans leur âge, où, libre, sans détour,
Chaque homme ose être un homme et penser au grand jour...
Allons voir au théâtre, aux accents d'Euripide,
D'une sainte folie un peuple furieux
Chanter : *Amour, tyran des hommes et des dieux ;*
Puis, ivres des transports qui nous viennent surprendre,
Parmi nous, dans nos vers, revenons les répandre ;
Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs ;
Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs ;
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques ;
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

André Chénier, *Poèmes*, l'Invention.

O qu'ainsi parmi nous des esprits inventeurs
De Virgile et d'Homère atteignent les hauteurs,
Sachent dans la mémoire avoir comme eux un temple,
Et sans suivre leurs pas imiter leur exemple ;
Faire, en s'éloignant d'eux, avec un soin jaloux,
Ce qu'eux-même ils feraient s'ils vivaient parmi nous !
Que la nature seule, en ses vastes miracles,
Soit leur fable et leurs Dieux, et ses lois leurs oracles ;
Que leurs vers, de Thétis respectant le sommeil,
N'aillent plus dans ses flots rallumer le soleil ;
De la cour d'Apollon que l'erreur soit bannie,
Et qu'enfin Calliope, élève d'Uranie,
Montant sa lyre d'or sur un plus noble ton,
En langage des Dieux fasse parler Newton !

André Chénier, *Poèmes*, l'Invention.

3° « Le cœur seul est poète. »

L'art, des transports de l'âme est un faible interprète ;
L'art ne fait que des vers ; le cœur seul est poète.
Sous sa fécondité le génie opprimé
Ne peut garder l'ouvrage en sa tête formé...
Malgré lui, dans lui-même, un vers sûr et fidèle

Se teint de sa pensée et s'échappe avec elle.
Son cœur dicte ; il écrit. A ce maître divin
Il ne fait qu'obéir et que prêter sa main.

ANDRÉ CHÉNIER, *Elégies*, I, 22.

L'homme insensible et froid en vain s'attache à peindre
Ces sentiments du cœur que l'esprit ne peut feindre ;
De ses tableaux fardés les frivoles appas
N'iront jamais au cœur dont ils ne viennent pas.
Eh ! comment me tracer une image fidèle
Des traits dont votre main ignore le modèle ?
Mais celui qui, dans soi descendant en secret,
Le contemple vivant, ce modèle parfait,
C'est lui qui nous enflamme au feu qui le dévore ;
Lui qui fait adorer la vertu qu'il adore ;
Lui qui trace, en un vers des Muses agréé,
Un sentiment profond que son cœur a créé.
Aimer, sentir, c'est là cette ivresse vantée
Qu'aux célestes foyers déroba Prométhée.

ANDRÉ CHÉNIER, *Épître II*, à Le Brun et au marquis de Brazais.

4° Théorie classique de l'invention. Le vrai poète est celui qui invente, crée, en un mot est inspiré. Mais l'inspiration n'est pas la déraison. L'inventeur est « celui qui peint ce que chacun peut sentir comme lui ».

Sous l'insecte vengeur envoyé par Junon,
Telle Io tourmentée, en l'ardente saison,
Traverse en vain les bois et la longue campagne,
Et le fleuve bruyant qui presse la montagne,
Tel le bouillant poète, en ses transports brûlants,
Le front échevelé, les yeux étincelants,
S'agite, se débat, cherche en d'épais bocages
S'il pourra de sa tête apaiser les orages,
Et secouer le Dieu qui fatigue son sein.

De sa bouche à grands flots ce Dieu dont il est plein
Bientôt en vers nombreux s'exhale et se déchaîne :
Le sublime torrent roule, saisit, entraîne
Les tours impétueux, inattendus, nouveaux,
L'expression de flamme aux magiques tableaux
Qu'a trempés la nature en ses couleurs fertiles,
Les nombres tour à tour turbulents ou faciles :
Tout porte au fond des cœurs le tumulte ou la paix,
Dans la mémoire au loin tout s'imprime à jamais.

André Chénier, *Poèmes*, l'Invention.

Mais inventer n'est pas, en un brusque abandon,
Blesser la vérité, le bon sens, la raison;
Ce n'est pas entasser, sans dessein et sans forme,
Des membres ennemis en un colosse énorme;
Ce n'est pas, élevant des poissons dans les airs,
A l'aile des vautours ouvrir le sein des mers;
Ce n'est pas, sur le front d'une Nymphe brillante,
Hérisser d'un lion la crinière sanglante :
Délires insensés! Fantômes monstrueux!
Et d'un cerveau malsain rêves tumultueux!
Ces transports déréglés, vagabonde manie,
Sont l'accès de la fièvre et non pas du génie :
D'Ormus et d'Ariman ce sont les noirs combats,
Où, partout confondus, la vie et le trépas,
Les ténèbres, le jour, la forme et la matière
Luttent sans être unis; mais l'esprit de lumière
Fait naître en ce chaos la concorde et le jour :
D'éléments divisés il reconnaît l'amour,
Les rappelle; et partout, en d'heureux intervalles,
Sépare et met en paix les semences rivales.
Ainsi donc, dans les arts l'inventeur est celui
Qui peint ce que chacun put sentir comme lui.

André Chénier, *Poèmes*, l'Invention.

II

VICTOR HUGO

1° La poésie est non dans la forme, mais dans le fond des idées. Elle est « tout ce qu'il y a d'intime dans tout ». Tout le cœur humain, toute la nature, Dieu, voilà « la base de l'art ». (P. 113.)

2° Tout sujet a droit de cité dans la poésie. « Il n'y a en poésie ni bons, ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. » Le poète est libre. (P. 115.)

3° Le poète doit être attentif à la vie moderne « et contenir la somme des idées de son temps ». Le « personnel » doit n'être que le reflet du « général ». « Le beau doit être le serviteur du vrai. » « L'art pour le progrès ». (P. 116.)

4° Le style et la versification. Renouvellement du vocabulaire et respect de la syntaxe. Assouplissement du rythme. (P. 120.)

TEXTES CITÉS

Odes et Ballades, préface de 1822.
Les Orientales, préface, 1829.
Les Feuilles d'Automne, préface, 1831.
Littérature et philosophie mêlées, but de cette publication, 1834.
Les Chants du Crépuscule, préface, 1835.
Les Voix intérieures, préface, 1837.
Les Rayons et les Ombres, préface, 1840.
Les Contemplations, préface, 1856.
— — *Réponse à un acte d'accusation.*
William Shakespeare, 1864.

1° La poésie est, non dans la forme, mais dans le fond des idées. Elle est « tout ce qu'il y a d'intime dans tout ». Le cœur humain, toute la nature, Dieu, voilà « la base de l'art ».

Le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité à peine soupçonnée auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.

V. Hugo, *Odes et Ballades*, préface de 1822.

Les révolutions, ces glorieux changements d'âge de l'humanité, les révolutions transforment tout, excepté le cœur humain. Le cœur humain est comme la terre, on peut semer, on peut planter, on peut bâtir tout ce qu'on veut à sa surface : il n'en continuera pas moins à produire ses verdures, ses fleurs, ses fruits naturels; mais jamais pioches ni sondes ne le troubleront à de certaines profondeurs; mais de même qu'elle sera toujours la terre, il sera toujours le cœur humain; la base de l'art, comme elle de la nature.

V. Hugo, *Les Feuilles d'automne*, préface.

Dans ses poésies, il [le poète] mettrait les conseils au temps présent, les esquisses rêveuses de l'avenir; le reflet, tantôt éblouissant, tantôt sinistre des événements contemporains; les panthéons, les tombeaux, les ruines, les souvenirs; la charité pour les pauvres, la tendresse pour les misérables; les saisons, le soleil, les champs, la mer, les montagnes; les coups d'œil furtifs dans le sanctuaire de l'âme où l'on aperçoit sur un autel mystérieux, comme par la porte entr'ouverte d'une chapelle, toutes ces belles urnes d'or, la foi, l'espérance, la poésie, l'amour; enfin il y mettrait cette profonde peinture du moi qui est peut-être l'œuvre la plus large, la plus générale et la plus universelle qu'un penseur puisse faire.

V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, préface.

2° Tout sujet a droit de cité dans la poésie. « Il n'y a en poésie ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. » Le poète est libre.

L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source. L'ouvrage est-il bon ou est-il mauvais ? Voilà tout le domaine de la critique. Du reste, ni louanges ni reproches pour les couleurs employées, mais seulement pour la façon dont elles sont employées. A voir les choses d'un peu haut, il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie. Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre. Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi.

Hors de là, le critique n'a pas de raison à demander, le poète pas de compte à rendre. L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons; il vous dit : Va! et vous lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane, ou à rien, qu'il acquitte le péage du Styx, qu'il soit du sabbat; qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze; qu'il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat; qu'il soit du midi, du nord, de l'occident, de l'orient; qu'il soit antique ou moderne; que sa muse soit une muse ou une fée, qu'elle se drape de la colocasia ou s'ajuste de la cotte-hardie. C'est à merveille. Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et voyons.

V. Hugo, *Les Orientales*, préface.

3° Le poète doit être attentif à la vie moderne et « contenir la somme des idées de son temps ». Le « personnel » doit n'être que le reflet du « général ». « Le beau doit être le serviteur du vrai ». « L'art pour le progrès. »

Cette vie imposante de l'artiste civilisateur, ce vaste travail de philosophie et d'harmonie, cet idéal du poème et du poète, tout penseur a le droit de se les proposer comme but, comme ambition, comme principe et comme fin. L'auteur l'a déjà dit ailleurs et plus d'une fois, il est un de ceux qui tentent, et qui tentent avec persévérance, conscience et loyauté. Rien de plus. Il ne laisse pas aller au hasard ce qu'on veut bien appeler son inspiration. Il se tourne constamment vers l'homme, vers la nature ou vers Dieu. A chaque ouvrage nouveau qu'il met au jour, il soulève un coin du voile qui cache sa pensée; et déjà peut-être les esprits attentifs aperçoivent-ils quelque unité dans cette collection d'œuvres au premier aspect isolées et divergentes.

L'auteur pense que tout poète véritable, indépendamment des pensées qui lui viennent de son organisation propre et des pensées qui lui viennent de la vérité éternelle, doit contenir la somme des idées de son temps.

V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, préface.

Il ne laisse même subsister dans ses ouvrages ce qui est personnel que parce que c'est peut-être quelquefois un reflet de ce qui est général.

Il ne croit pas que son *individualité*, comme on dit aujourd'hui en assez mauvais style, vaille la peine d'être autrement étudiée. Aussi, quelque idée qu'on veuille bien s'en faire, n'est-elle que très peu clairement entrevue dans ses livres.

V. Hugo, *Les Chants du Crépuscule*, préface.

Et, disons-le en passant, dans cette mêlée d'hommes, de

doctrines et d'intérêts qui se ruent si violemment tous les jours sur chacune des œuvres qu'il est donné à ce siècle de faire, le poète a une fonction sérieuse. Sans parler même ici de son influence civilisatrice, c'est à lui qu'il appartient d'élever, lorsqu'ils le méritent, les événements politiques à la dignité d'événements historiques. Il faut pour cela qu'il jette sur ses contemporains ce tranquille regard que l'histoire jette sur le passé ; il faut que, sans se laisser tromper aux illusions d'optique, aux mirages menteurs, aux voisinages momentanés, il mette dès à présent tout en perspective, diminuant ceci, grandissant cela. Il faut qu'il ne trempe dans aucune voie de fait. Il faut qu'il sache se maintenir au-dessus du tumulte, inébranlable, austère et bienveillant, indulgent quelquefois, chose difficile, impartial toujours, chose plus difficile encore... Il faut qu'il puisse saluer le drapeau tricolore, sans insulter les fleurs de lys ; il faut qu'il puisse dans le même livre, presque à la même page, flétrir « l'homme qui a vendu une femme » et louer un noble jeune prince pour une bonne action bien faite, glorifier la haute idée sculptée sur l'arc de triomphe, et consoler la triste pensée enfermée dans la tombe de Charles X. Il faut qu'il soit attentif à tout, sincère en tout, désintéressé sur tout, et que, nous l'avons déjà dit ailleurs, il ne dépende de rien, pas même de ses propres ressentiments, pas même de ses propres griefs personnels ; sachant être, dans l'occasion, tout à la fois irrité comme homme et calme comme poète.

V. Hugo, *Les Voix intérieures*, préface.

Qu'est-ce que les *Contemplations ?* C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme...*

Une destinée est écrite là jour à jour.

Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc

ce miroir, et regardez-vous y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent « moi ». Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi[1].

V. Hugo, *Les Contemplations*, préface.

Ah! esprits, soyez utiles! servez à quelque chose. Ne faites pas les dégoûtés quand il s'agit d'être efficaces et bons. L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore. Rêver la rêverie est bien, rêver l'utopie est mieux. Ah! il vous faut du songe? Eh bien! songez l'homme meilleur. Vous voulez du rêve? en voici : l'idéal. Le prophète cherche la solitude, mais non l'isolement...

Il ne s'appartient pas, il appartient à son apostolat. Il est chargé de ce soin immense, la mise en marche du genre humain. Le génie n'est pas fait pour le génie, il est fait pour l'homme. Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne. Chaque fois que paraît un chef-d'œuvre, c'est une distribution de Dieu qui se fait.

V. Hugo, *William Shakespeare*, deuxième partie, livre VI.

Ce n'est pas que nous soyons le moins du monde parti-

1. Comparer avec ces vers, qui expriment la même idée :

Dans sa création, le poète tressaille;
Il est elle, elle est lui; quand dans l'ombre il travaille,
Il pleure, et, s'arrachant les entrailles, les met
Dans son drame, et, sculpteur, seul sur son noir sommet
Pétrit sa propre chair dans l'argile sacrée;
Il y renaît sans cesse, et ce songeur qui crée
Othello d'une larme, Alceste d'un sanglot,
Avec eux pêle-mêle en ses œuvres éclôt.
Dans sa genèse immense et vraie, une et diverse,
Lui, le souffrant du mal éternel, il se verse,
Sans épuiser son flanc d'où sort une clarté.
Ce qui fait qu'il est dieu, c'est plus d'humanité.
Il est génie, étant, plus que les autres, homme.

(*Les Contemplations*, I, 9).

san de l'*utilité directe* de l'art, théorie puérile émise dans ces derniers temps par des sectes philosophiques qui n'avaient pas étudié le fond de la question. Le drame, œuvre d'avenir et de durée, ne peut que tout perdre à se faire le prédicateur immédiat des trois ou quatre vérités d'occasion que la polémique des partis met à la mode tous les cinq ans...

Le produit le plus notable de l'*art utile*, de l'art enrôlé, discipliné et assaillant, de l'art prenant fait et cause dans le détail des querelles politiques, c'est le drame pamphlet du XVIIIe siècle, *la tragédie philosophique*, poème bizarre où la tirade obstrue le dialogue, où la maxime remplace la pensée; œuvre de dérision et de colère qui s'évertue étourdiment à battre en brèche une société dont les ruines l'enterreront. Certes, bien de l'esprit, bien du talent, bien du génie a été dépensé dans ces drames faits exprès qui ont démoli la Bastille; mais la postérité ne s'en inquiétera pas. C'est une pauvre besogne à ses yeux que d'avoir mis en tragédies la préface de l'*Encyclopédie*. La postérité s'occupera moins encore de la tragédie politique de la Restauration, qu'a engendrée la tragédie philosophique du XVIIIe siècle, comme la maxime a engendré l'allusion. Tout cela a été fort applaudi de son temps, et est fort oublié du nôtre. Il faut, après tout, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui. Plus il sera impartial et calme, plus il dédaignera le passager des questions politiques quotidiennes, plus il s'adaptera grandement à l'homme de tous les temps et de tous les lieux; plus il aura la forme de l'avenir...

Nous comprenons l'enseignement du poète dramatique plutôt comme Molière que comme Voltaire, plutôt comme Shakespeare que comme Molière. Nous préférons Tartuffe à Mahomet; nous préférons Iago à Tartuffe. A mesure que vous passez d'un de ces trois poètes à l'autre, voyez comme l'horizon s'agrandit. Voltaire parle à un parti,

Molière parle à la société, Shakespeare parle à l'homme.

V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication.

4° Le style et la versification. Renouvellement du vocabulaire et respect de la syntaxe. Assouplissement du rythme.

... Par instinct et presque à leur insu, les poètes de nos jours, aidés d'une sorte de sympathie et de concours populaire, ont soumis la langue à cette élaboration radicale qui était si mal comprise, il y a quelques années, qui a été prise d'abord pour une levée en masse de tous les solécismes et de tous les barbarismes possibles, et qui a si souvent fait taxer d'ignorance et d'incorrection tel pauvre jeune écrivain consciencieux, honnête et courageux, philologue comme Dante en même temps que poète, nourri des meilleures études classiques, lequel avait peut-être passé sa jeunesse à ne remporter dans les collèges que des prix de grammaire...

Les poètes ont fait ce travail, comme les abeilles leur miel, en songeant à autre chose, sans calcul, sans préméditation, sans système, mais avec la rare et naturelle intelligence des abeilles et des poètes. Il fallait d'abord colorer la langue, il fallait lui faire reprendre du corps et de la saveur; il a donc été bon de la mélanger selon certaines doses avec la fange féconde des vieux mots du XVIe siècle. Les contraires se corrigent souvent l'un par l'autre. Nous ne pensons pas qu'on ait eu tort de faire infuser Ronsard dans cet idiome affadi par Dorat.

L'opération d'ailleurs s'est accomplie, on le voit bien maintenant, selon les lois grammaticales les plus rigoureuses. La langue a été retrempée à ses origines. Voilà tout. Seulement, et encore avec une réserve extrême, on a remis en circulation un certain nombre d'anciens mots nécessaires ou utiles. Nous ne sachons pas qu'on ait fait des mots nouveaux. Or ce sont les mots nouveaux, les

mots inventés, les mots faits artificiellement qui détruisent le tissu d'une langue. On s'en est gardé. Quelques mots frustes ont été refrappés au coin de leurs étymologies. D'autres, tombés en banalité, et détournés de leur vraie signification, ont été ramassés sur le pavé et soigneusement replacés dans leur sens propre.

De toute cette élaboration, dont nous n'indiquons ici que quelques détails pris au hasard, et surtout du travail simultané de toutes les idées particulières à ce siècle (car ce sont les idées qui sont les vraies et souveraines faiseuses de langue), il est sorti une langue qui, certes, aura aussi ses grands écrivains, nous n'en doutons pas; une langue forgée pour tous les accidents possibles de la pensée, langue qui, selon le besoin de celui qui s'en sert, a la grâce et la naïveté des allures comme au XVIe siècle, la fierté des tournures et la phrase à grands plis comme au XVIIe, le calme, l'équilibre et la clarté comme au XVIIIe; langue propre à ce siècle, qui résume trois formes excellentes de notre idiome sous une forme plus développée et plus complète, et avec laquelle aujourd'hui l'écrivain qui en aurait le génie pourrait sentir comme Rousseau, penser comme Corneille et peindre comme Mathieu[1]...

Cette langue est aujourd'hui à peu près faite. Comme prose, ceux qui l'étudient dans les notables écrivains qu'elle possède déjà et que nous pourrions nommer, savent qu'elle a mille lois à elle, mille secrets, mille propriétés, mille ressources nées tant de son fonds personnel que du fonds des trois langues qui l'ont précédée et qu'elle multiplie les unes par les autres. Elle a aussi sa prosodie particulière et toutes sortes de petites règles intérieures connues seulement de ceux qui pratiquent, et sans lesquelles il n'y a pas plus de prose que de vers. Comme poésie, elle est aussi bien construite pour la rêverie que pour la pensée, pour l'ode que pour le drame. Elle a été

1. Pierre Mathieu (1563-1621), auteur de tragédies : *Esther*, *la Guisiade*, etc., et d'ouvrages d'histoire.

remaniée dans le vers par le mètre, dans la strophe par le rythme. De là, une harmonie toute neuve, plus riche que l'ancienne, plus compliquée, plus profonde, et qui gagne tous les jours de nouvelles octaves.

V. HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication.

Quand je sortis du collège, du thème,
Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blême
Et grave, au front penchant, aux membres appauvris,
Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;
La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;
Les syllabes, pas plus que Paris et que Londre,
Ne se mêlaient; ainsi marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers traversant le Pont-Neuf;
La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versaille aux carrosses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas;
Déchirés en haillons dans les halles; sans bas,
Sans perruque; créés par la prose et la farce;
Populace du style au fond de l'ombre éparse...
Alors, brigand, je vins; je m'écriai : Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!

Je fis une tempête au fond de l'encrier,
Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur!

V. Hugo, *Les Contemplations*, Réponse à un acte d'accusation, I, 7.

J'affichai sur Lhomond des proclamations.
On y lisait : Il faut que nous en finissions!
Au panier les Bouhours, les Batteux, les Brossettes!
A la pensée humaine ils ont mis les poucettes.
Aux armes, prose et vers! formez vos bataillons!
Voyez où l'on en est : la strophe a des bâillons,
L'ode a les fers aux pieds, le drame est en cellule.
Sur le Racine mort le Campistron pullule!
Boileau grinça des dents; je lui dis : Ci-devant,
Silence! et je criai dans la foudre et le vent :
Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!
Et tout quatre-vingt-treize éclata.

V. Hugo, *Les Contemplations*, Réponse à un acte d'accusation, I, 7.

La langue était en ordre, auguste, époussetée,
Fleur de lys d'or, Tristan et Boileau, plafond bleu,
Les quarante fauteuils et le trône au milieu;
Je l'ai troublée, et j'ai, dans ce salon illustre,
Même un peu cassé tout; le mot propre, ce rustre,
N'était que caporal, je l'ai fait colonel;
J'ai fait un jacobin du pronom personnel,
Du participe, esclave à la tête blanchie,
Une hyène, et du verbe une hydre d'anarchie.
Vous tenez le *reum confitentem*. Tonnez!
J'ai dit à la narine : Eh mais! tu n'es qu'un nez!
J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire!
J'ai dit à Vaugelas : Tu n'es qu'une mâchoire!
J'ai dit aux mots : Soyez république! Soyez

La fourmilière immense, et travaillez ! Croyez,
Aimez, vivez ! — J'ai mis tout en branle, et, morose,
J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose.
Et ce que je faisais, d'autres l'ont fait aussi,
Mieux que moi. Calliope, Euterpe au ton transi,
Polymnie, ont perdu leur gravité postiche.
Nous faisons basculer la balance hémistiche.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.

V. Hugo, *Les Contemplations*, Réponse à un acte d'accusation, I, 7.

III

LAMARTINE[1]

1° La poésie est « la langue complète qui saisit tout l'homme », la langue « instinctive et mystérieuse qui ne mourra jamais ». Eloge d'Ossian. (P. 125.)

2° Les vers sont « le trop-plein qui déborde de l'âme ». L'art véritable, c'est d'être sincère et de laisser parler « les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature ». La vraie poésie est improvisation. Dédain de « la grammaire, qui écrase la poésie ». (P. 127.)

3° La poésie doit devenir populaire, sociale. Elle a une mission à remplir. (P. 131.)

TEXTES CITÉS

La Mort de Socrate, avertissement, 1823.
Harmonies poétiques et religieuses, avertissement, 1830.
Des Destinées de la poésie, 1831.
La Chute d'un Ange, avertissement de la 1re édition (servant de préface), 1838.
Premières Méditations poétiques, préface (écrite en 1849).
Harmonies poétiques et religieuses, lettre à M. d'Esgrigny (servant de préface à l'édition de 1849).
Recueillements poétiques, lettre à M. Léon Bruys d'Ouilly, 1839.
— — A M. Félix Guillemardet.

1° La poésie est « la langue complète qui saisit tout l'homme », la langue « instinctive et mystérieuse qui ne mourra jamais ». Eloge d'Ossian.

Qu'est-ce que la poésie ? Comme tout ce qui est divin en nous, cela ne peut se définir par un mot ni par mille. C'est

1. Hachette et Cie, éditeurs.

l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons ! C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière; et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité tout entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille ! Voilà pourquoi cette langue, quand elle est bien parlée, foudroie l'homme comme la foudre et l'anéantit de conviction intérieure et d'évidence irréfléchie, ou l'enchante comme un philtre, et le berce immobile et charmé, comme un enfant dans son berceau, aux refrains sympathiques de la voix d'une mère! Voilà pourquoi aussi l'homme ne peut ni produire ni supporter beaucoup de poésie; c'est que le saisissant tout entier par l'âme et par les sens, et exaltant à la fois sa double faculté, la pensée par la pensée, les sens par les sensations, elle l'épuise, elle l'accable bientôt, comme toute jouissance trop complète, d'une voluptueuse fatigue, et lui fait rendre en peu de vers, en peu d'instants tout ce qu'il y a de vie intérieure et de force de sentiment dans sa double organisation. La prose ne s'adresse qu'à l'idée, le vers parle à l'idée et à la sensation tout à la fois. Cette langue, toute mystérieuse, tout instinctive qu'elle soit, ou plutôt par cela même qu'elle est instinctive et mystérieuse, cette langue ne mourra jamais!

LAMARTINE, *Des Destinées de la poésie.*

Si la poésie n'est pas un vain assemblage de sons, elle est sans doute la forme la plus sublime que puisse revêtir la pensée humaine : elle emprunte à la musique cette qualité indéfinissable de l'harmonie qu'on a appelée céleste, faute de pouvoir lui trouver un autre nom; parlant aux sens par la cadence des sons, et à l'âme par l'élévation et l'énergie du sens, elle saisit à la fois tout l'homme; elle le charme, le ravit, l'enivre; elle exalte en lui le principe divin; elle lui fait sentir pour un moment *ce quelque chose*

e plus que l'homme qui l'a fait nommer la langue des ieux.

LAMARTINE, *La Mort de Socrate*, avertissement.

Ce ne fut... qu'après mes études terminées que je com- nençai à avoir quelques vagues notions de poésie. C'est)ssian, après le Tasse, qui me révéla ce monde des images t des sentiments que j'aimai tant depuis à évoquer avec eurs voix. J'emportais un volume d'Ossian sur les mon- agnes; je le lisais où il avait été inspiré, sous les sapins, lans les nuages, à travers les brumes d'automne, assis rès des déchirures des torrents, aux frissons des vents lu nord, au bouillonnement des eaux de neige dans les avins. Ossian fut l'Homère de mes premières années; je ui dois une partie de la mélancolie de mes pinceaux. C'est la tristesse de l'Océan. Je n'essayai que très rare- nent de l'imiter; mais je m'en assimilai involontairement e vague, la rêverie, l'anéantissement dans la contempla- ion, le regard fixe sur des apparitions confuses dans le ointain. C'était pour moi une mer après le naufrage, sur aquelle flottent, à la lueur de la lune, quelques débris; où 'on entrevoit quelques figures de jeunes filles élevant eurs bras blancs, déroulant leurs cheveux humides sur 'écume des vagues; où l'on distingue des voix plaintives entrecoupées du mugissement des flots contre l'écueil. C'est le livre non écrit de la rêverie, dont les pages sont couvertes de caractères énigmatiques et flottants, avec les- quels l'imagination fait et défait ses propres poèmes, comme l'œil rêveur avec les nuées fait et défait ses pay- sages.

LAMARTINE, *Premières Méditations poétiques*, préface.

2° Les vers sont « le trop-plein qui déborde de l'âme ». L'art véritable, c'est d'être sincère et de laisser parler « les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la

nature ». La vraie poésie est improvisation. Dédain de « la grammaire, qui écrase la poésie ».

Quand les longs loisirs et le vide des attachements perdus me rendirent cette espèce de chant intérieur qu'on appelle poésie, ma voix était changée, et ce chant était triste comme la vie réelle. Toutes mes fibres attendries de larmes pleuraient ou priaient, au lieu de chanter. Je n'imitais plus personne, je m'exprimais moi-même pour moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur qui se berçait de ses propres sanglots. Je ne pensais à personne en écrivant çà et là ces vers, si ce n'est à une ombre et à Dieu. Ces vers étaient un gémissement ou un cri de l'âme. Je cadençai ce cri ou ce gémissement dans la solitude, dans les bois, sur la mer; voilà tout. Je n'étais pas devenu plus poète, j'étais devenu plus sensible, plus sérieux et plus vrai. C'est là le véritable art : être touché, oublier tout art pour atteindre le souverain art, la nature :

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi!...

LAMARTINE, *Premières Méditations poétiques*, préface.

Voici quatre livres de poésies écrites comme elles ont été senties, sans liaison, sans suite, sans transition apparente : la nature en a, mais n'en montre pas ; poésies réelles et non feintes, qui sentent moins le poète que l'homme même, révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour, pages de sa vie intérieure inspirées tantôt par la tristesse, tantôt par la joie, par la solitude et par le monde, par le désespoir ou l'espérance, dans ses heures de sécheresse ou d'enthousiasme, de prière ou d'aridité.

LAMARTINE, *Harmonies*, avertissement.

Et aujourd'hui je reçois continuellement des lettres d'in-

connus qui ne cessent de me dire : « Pourquoi ne chantez-vous plus? Nous écoutons encore. » Ces amis invisibles de mes vers ne se sont donc jamais rendu compte de la nature de mon faible talent et de la nature de la poésie elle-même? Ils croient apparemment que le cœur humain est une lyre toujours montée et toujours complète, que l'on peut interroger du doigt à chaque heure de la vie, et dont aucune corde ne se détend, ne s'assourdit ou ne se brise avec les années et sous les vicissitudes de l'âme? Cela peut être vrai pour des poètes souverains, infatigables, immortels ou toujours rajeunis par leur génie, comme Homère, Virgile, Racine, Voltaire, Dante, Pétrarque, Byron, et d'autres que je nommerais s'ils n'étaient pas mes émules et mes contemporains. Ces hommes exceptionnels ne sont que pensée, cette pensée n'est en eux que poésie, leur existence tout entière n'est qu'un développement continu et progressif de ce don de l'enthousiasme poétique que la nature a allumé en eux en les faisant naître, qu'ils respirent avec l'air, et qui ne s'évapore qu'avec leur dernier soupir. Quant à moi, je n'ai pas été doué ainsi. La poésie ne m'a jamais possédé tout entier. Je ne lui ai donné dans mon âme et dans ma vie seulement que la place que l'homme donne au chant dans sa journée, des moments le matin, des moments le soir, avant et après le travail sérieux et quotidien. Le rossignol lui-même, ce chant de la nature incarné dans les bois, ne se fait entendre qu'à ces deux heures du soleil qui se lève et du soleil qui se couche, et encore dans une seule saison de l'année. La vie est la vie, elle n'est pas un hymne de joie ou un hymne de tristesse perpétuel. L'homme qui chanterait toujours ne serait pas un homme, ce serait une voix.

LAMARTINE, *Premières Méditations poétiques*, préface.

En ce temps-là aucun poète ne se serait permis d'appeler les choses par leur nom. Il fallait un dictionnaire mythologique sous son chevet, si l'on voulait rêver des vers. Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Par-

nasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.

LAMARTINE, *Premières Méditations poétiques*, préface.

Le bon public, qui ne crée pas, comme Jéhovah, l'homme à son image, mais qui le défigure à sa fantaisie, croit que j'ai passé trente années de ma vie à aligner des rimes et à contempler les étoiles : je n'y ai pas employé trente mois; et la poésie n'a été pour moi que ce qu'est la prière, le plus beau et le plus intense des actes de la pensée, mais le plus court et celui qui dérobe le moins de temps au travail du jour. La poésie, c'est le chant intérieur. Que penseriez-vous d'un homme qui chanterait du matin au soir?

LAMARTINE, *Lettre* servant de préface aux *Recueillements poétiques.*

La poésie n'est que ce qui déborde du calice humain. On ne vit pas d'ivresse et d'extase, et ceux qui commandent à un poète d'être toujours poète ressemblent à ce calife qui commanda à ses esclaves de le faire vivre de musique et de parfums; il mourut de volupté et d'inanition. Je sais qu'on me reproche avec une bienveillante colère de ne pas consacrer ma vie entière à écrire, et surtout à polir des vers [1], dont je n'ai jamais fait ni prétendu faire qu'une consolation rare et accidentelle de ma pensée. Je n'ai rien à répondre, si ce n'est que chacun a reçu sa mission de sa nature.

LAMARTINE, *La Chute d'un ange*, avertissement de la 1re édition.

1. M. Victor Hugo et M. de Lamartine se tenaient au courant de leur travail : ils discutaient les questions d'art; ils différaient d'avis sur la correction, que M. de Lamartine dédaignait : « La grammaire écrase la poésie. La grammaire n'est pas faite pour nous. Nous ne devons pas savoir de langues par principes. Nous devons parler comme la parole nous vient sur les lèvres. » (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. XLIII.)

3° La poésie doit devenir populaire, sociale. Elle a une mission à remplir.

A côté de cette destinée philosophique, rationnelle, politique, sociale, de la poésie à venir, elle a une destinée nouvelle à accomplir : elle doit suivre la pente des institutions et de la presse ; elle doit se faire peuple, et devenir populaire comme la religion, la raison et la philosophie... La poésie de nos jours a déjà tenté cette forme, et des talents d'un ordre élevé se sont abaissés pour tendre la main au peuple; la poésie s'est faite chanson, pour courir sur l'aile du refrain dans les camps ou dans les chaumières; elle y a porté quelques nobles souvenirs, quelques généreuses inspirations, quelques sentiments de morale sociale; mais cependant, il faut le déplorer, elle n'a guère popularisé que des passions, des haines ou des envies[1]. C'est à populariser des vérités, de l'amour, de la raison, des sentiments exaltés de religion et d'enthousiasme, que ces génies populaires doivent consacrer leur puissance à l'avenir. Cette poésie est à créer; l'époque la demande, le peuple en a soif; il est plus poète par l'âme que nous, car il est plus près de la nature : mais il a besoin d'un interprète entre cette nature et lui; c'est à nous de lui en servir, et de lui expliquer, par ses sentiments rendus dans sa langue, ce que Dieu a mis de bonté, de noblesse, de générosité, de patriotisme et de piété enthousiaste dans son cœur.

LAMARTINE, *Des Destinées de la poésie.*

Frère, le temps n'est plus où j'écoutais mon âme
Se plaindre et soupirer comme une faible femme
Qui de sa propre voix soi-même s'attendrit,
Où par des chants de deuil ma lyre intérieure
Allait multipliant, comme un écho qui pleure,
Les angoisses d'un seul esprit.

1. Les chansons de Béranger.

Dans l'être universel au lieu de me répandre,
Pour tout sentir en lui, tout souffrir, tout comprendre,
Je resserrais en moi l'univers amoindri;
Dans l'égoïsme étroit d'une fausse pensée
La douleur en moi seul, par l'orgueil condensée,
Ne jetait à Dieu que mon cri.

Ma personnalité remplissait la nature :
On eût dit qu'avant elle aucune créature
N'avait vécu, souffert, aimé, perdu, gémi;
Que j'étais à moi seul le mot du grand mystère,
Et que toute pitié du ciel et de la terre
Dût rayonner sur ma fourmi.

Pardonnez-nous, mon Dieu! tout homme ainsi commence.
Le retentissement universel, immense,
Ne fait vibrer d'abord que ce qui sent en lui;
De son être souffrant l'impression profonde,
Dans sa neuve énergie, absorbe en lui le monde
Et lui cache les maux d'autrui.

. . . .

Puis mon cœur, insensible à ses propres misères,
S'est élargi plus tard aux douleurs de mes frères;
Tous leurs maux ont coulé dans le lac de mes pleurs;
Et, comme un grand linceul que la pitié déroule,
L'âme d'un seul, ouverte aux plaintes de la foule,
A gémi toutes les douleurs.

Alors dans le grand tout mon âme répandue
A fondu, faible goutte au sein des mers perdue
Que roule l'Océan, insensible fardeau,
Mais où l'impulsion sereine et convulsive,
Qui de l'abîme entier de vague en vague arrive,
Palpite dans la goutte d'eau.

Alors, par la vertu la pitié m'a fait homme;
J'ai conçu la douleur du nom dont on le nomme,

J'ai sué sa sueur et j'ai saigné son sang;
Passé, présent, futur ont frémi sur ma fibre,
Comme vient retentir le moindre son qui vibre
    Sur un métal retentissant.

LAMARTINE, *Recueillements poétiques*. A M. Félix Guillemardet.

IV

ALFRED DE VIGNY

1° Le poète a une mission sociale à remplir, qui est d'élever les hommes, « ses compagnons en misère », « par des paroles de commisération et d'amour ». Il est celui qui découvre les idées dont vivra la société. Ces idées, il les cherche dans sa conscience, par la méditation solitaire. Le vrai poète a pour qualité première une sincérité « complète et profonde ». (P. 134.)

2° L'idée, pour devenir poétique, doit s'envelopper d'une image. Les plus grands poètes sont « ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons ». (P. 138.)

3° L'art est « la vérité choisie ». (P. 140.)

TEXTES CITÉS

Stello, 1832.
Journal d'un Poète, 1867[1].
Poésies, préface de 1837.
La Bouteille à la mer, octobre 1858.
Daphné, 1912[2].

1° Le poète a une mission sociale à remplir, qui est d'élever les hommes, « ses compagnons en misère », « par des paroles de commisération et d'amour ». Il est celui qui

1. Pour les extraits tirés du *Journal d'un Poète*, nous donnons la date du *Journal* sous laquelle figure la pensée.

2. « Le fait que *Daphné* est la suite directe de *Stello;* la comparaison des écritures de Vigny à différentes époques; le parti que Vigny tire, au début, d'un événement sans doute récent du règne de Louis-Philippe, le sac de l'Archevêché, arrivé en février 1831; tel passage, à la fin, où il est fait allusion à Lamennais et à ses *Paroles d'un Croyant* publiées en 1833, nous font estimer que *Daphné* n'a pas été écrite par Vigny très longtemps après la publication de *Chatterton* et de *Grandeur et Servitude militaires,* qui ont tous deux paru en 1835. » (Préface de l'Éditeur.)

découvre les idées dont vivra la société. Ces idées, il les cherche dans sa conscience, par la méditation solitaire. Le vrai poète a pour qualité première une sincérité « complète et profonde ».

Je crois en moi parce que je sens au fond de mon cœur une puissance secrète, invisible et indéfinissable, toute pareille à un pressentiment de l'avenir et à une révélation des causes mystérieuses du temps présent. Je crois en moi, parce qu'il n'est dans la nature aucune beauté, aucune grandeur, aucune harmonie qui ne me cause un frisson prophétique, qui ne porte l'émotion profonde dans mes entrailles, et ne gonfle mes paupières par des larmes toutes divines et inexplicables. Je crois fermement en une vocation ineffable qui m'est donnée, et j'y crois, à cause de la pitié sans bornes que m'inspirent les hommes, mes compagnons en misère, et aussi à cause du désir que je me sens de leur tendre la main et de les élever sans cesse par des paroles de commisération et d'amour. Comme une lampe toujours allumée ne jette qu'une flamme très incertaine et vacillante lorsque l'huile qui l'anime cesse de se répandre dans ses veines avec abondance, et puis lance jusqu'au faîte du temple des éclairs, des splendeurs et des rayons, lorsqu'elle est pénétrée de la substance qui la nourrit; de même je sens s'éteindre les éclairs de l'inspiration et les clartés de la pensée, lorsque la force indéfinissable qui soutient ma vie, l'Amour, cesse de me remplir de sa chaleureuse puissance; et, lorsqu'il circule en moi, toute mon âme en est illuminée; je crois comprendre tout à la fois l'éternité, l'espace, la création, les créatures et la destinée; c'est alors que l'illusion, phénix au plumage doré, vient se poser sur mes lèvres et chante.

Mais je crois aussi que, lorsque le don de fortifier les faibles commencera de tarir dans le poète, alors aussi tarira sa vie; car s'il n'est bon à tous, il n'est plus bon au monde.

A. DE VIGNY, *Stello*, chap. VII.

J'entendis la voix creuse et douce de Chatterton, qui fit cette singulière réponse en saccadant ses paroles, et s'arrêtant à chaque phrase :

« L'Angleterre est un vaisseau : notre île en a la forme ; la proue tournée au nord, elle est comme à l'ancre au milieu des mers, surveillant le continent. Sans cesse elle tire de ses flancs d'autres vaisseaux faits à son image et qui vont la représenter sur toutes les côtes du monde. Mais c'est à bord du grand navire qu'est notre ouvrage à tous. Le roi, les lords, les communes sont au pavillon, au gouvernail et à la boussole ; nous autres, nous devons tous avoir la main aux cordages, monter aux mâts, tendre les voiles et charger les canons : nous sommes tous de l'équipage, et nul n'est inutile dans la manœuvre de notre glorieux navire. »

Cela fit sensation. On s'approcha sans trop comprendre et sans savoir si l'on devait se moquer ou applaudir, situation accoutumée du vulgaire.

— *Well! very well!* cria le gros Beckford ; c'est bien, mon enfant ! c'est noblement représenter notre bienheureuse patrie ! *Rule Britannia!* chanta-t-il en fredonnant l'air national. Mais, mon garçon, je vous prends par vos paroles. Que diable peut faire le poète dans la manœuvre ?

Chatterton resta dans sa première immobilité ; c'était celle d'un homme absorbé par un travail intérieur qui ne cesse jamais et qui lui fait voir des ombres sur ses pas. Il leva seulement les yeux au plafond, et dit :

— Le poète cherche aux étoiles quelle route nous montre le doigt du Seigneur.

A. DE VIGNY, *Stello*, chap. XVII.

Le malheur des écrivains est qu'ils s'embarrassent peu de dire vrai, pourvu qu'ils disent. — Il est temps de ne chercher les paroles que dans sa conscience.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1834.

Ce qui manque aux lettres, c'est la *sincérité*. Après avoir

vu clairement que le travail des livres et la recherche de l'expression nous conduit tous au paradoxe, j'ai résolu de ne sacrifier jamais qu'à la conviction et à la vérité, afin que cet élément de sincérité complète et profonde dominât dans mes livres et leur donnât le caractère sacré que doit donner la présence divine du vrai, ce caractère qui fait venir des larmes sur le bord de nos yeux lorsqu'un enfant nous atteste ce qu'il a vu. — C'est d'après cette pensée que, dans la nuit du 29 au 30 juin[1], je me laissai aller au besoin de dire au public, comme à un ami, ce que je venais de faire pour lui.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1835.

Je crois, ma foi, que je ne suis qu'une sorte de moraliste épique. C'est bien peu de chose.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1834.

Las des compositions trop tortillées, je viens d'en faire une de celles dont on peut dire : C'est une idée — comme de *Chatterton*. — Il n'y a rien de compliqué — c'est tout simple. Un caractère développé et voilà tout; je ne sais pas comment on jugera d'abord le capitaine Renaud[2]; mais je suis sûr que, plus tard, si ce n'est dès à présent, on sentira qu'il représente le caractère de l'officier éclairé actuel, comme il doit être.

Je l'ai écrit du 22 juillet au 11 août 1835. Je ne sais pourquoi j'écris. — La gloire après la mort ne se sent probablement pas; dans la vie, elle se sent bien peu. L'argent? les livres faits avec recueillement n'en donnent pas. — Mais je sens en moi le besoin de dire à la *société* les idées que j'ai en moi et qui veulent sortir.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1835.

On ne peut trop attaquer et censurer les sociétés pour

1. Allusion à la préface de *Chatterton*, qui a pour titre : « *Dernière nuit de travail du 29 au 30 Juin 1834.* »

2. Le capitaine Renaud est le héros de *la Canne de Jonc*, une des trois nouvelles que contient *Servitude et Grandeur militaires*.

tâcher de les moraliser, de les arracher aux intérêts matériels, de les spiritualiser, de les rendre susceptibles d'enthousiasme pour le beau, le bon et le vrai.

Dans l'*Emmanuel*[1], je dis aux masses ce que j'ai dit dans *Stello* aux hommes du pouvoir : vous êtes froides, vous n'avez de Dieu que l'or, vous fermez votre cœur et votre porte à ceux qui veulent vous servir et vous épurer et vous élever. Vous les désespérez, par la lenteur avec laquelle vous acceptez les idées. — Ceux qui ont été d'une nature élevée se sont repentis de s'être dévoués à vous. Les plus sensibles en sont morts dans l'*action*.

Ordonnance ou conclusion. — Si vous êtes assez grand pour faire des œuvres religieuses et philosophiques, ne les faites qu'en vous isolant de votre nation, en les jetant de votre *aire* inaccessible.

Les consultations[2] seront toujours des *romans satiriques*.

A. de Vigny, *Daphné*, note.

Poème. — Les animaux lâches vont en troupes.
Le lion marche seul dans le désert.
Qu'ainsi marche toujours le poète.

A. de Vigny, *Journal d'un poète*, 1844.

Le vrai Dieu, le Dieu fort, est le Dieu des idées.
Sur nos fronts où le germe est jeté par le sort,
Répandons le Savoir en fécondes ondées ;
Puis, recueillant le fruit tel que de l'âme il sort,
Tout empreint du parfum des saintes solitudes,
Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes :
Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port.

A. de Vigny, *Poésies*. La bouteille à la mer.

1. *Emmanuel* est le titre d'un vaste roman que Vigny projetait d'écrire.
2. Du Docteur Noir.

2° L'idée, pour devenir poétique, doit s'envelopper d'une image. Les plus grands poètes sont « ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons ».

... Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique...

A. DE VIGNY, *Poésies*, préface de 1837.

L'IDÉE. — Lorsqu'une idée neuve, juste, poétique, est tombée de je ne sais où dans mon âme, rien ne peut l'en arracher; elle y germe comme le grain dans une terre labourée sans cesse par l'imagination. En vain je parle, j'agis, j'écris, je pense même sur d'autres choses; je la sens pousser en moi, l'épi mûrit et s'élève, et bientôt il faut que je moissonne ce froment et que j'en forme, autant que je puis, un pain salutaire.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1842.

ORGANISATION BIZARRE. — Ma tête, pour concevoir et retenir les idées positives, est forcée de les jeter dans le domaine de l'imagination, et j'ai un tel besoin de créer qu'il me faut dire en allant pas à pas : si telle science ou telle théorie pratique n'existait pas, comment la formerais-je ? Alors le but, puis l'ensemble, puis les détails m'apparaissent, et je vois et je retiens pour toujours. Et comment faire autrement pour tomber d'*Eloa* à la théorie d'infanterie ?

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1824.

DE LA COMPARAISON. — Les hommes du plus grand génie ne sont guère que ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons. Pauvres faibles que nous sommes, perdus par le torrent des pensées et nous accrochant à toutes les branches pour prendre quelques points dans le vide qui nous enveloppe !

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1838.

3° L'art est « la vérité choisie ».

... Qu'ai-je besoin que vous me fassiez un portrait en miniature de tous vos personnages? une esquisse suffit, croyez-moi, à ceux qui ont un peu d'imagination; un trait, docteur, quand il est juste, me vaut mieux que tant de détails, et, si je vous laisse faire, vous me direz de quelle manufacture était la soie qui servit à nouer la rosette de ses souliers : pernicieuse habitude de narration, qui gagne d'une manière effrayante.

A. DE VIGNY, *Stello*, chap. XVI.

L'art est la vérité choisie. Si le premier mérite de l'art n'était que la peinture exacte de la vérité, le panorama serait supérieur à la *Descente de croix*.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1829.

Gœthe fut ennuyé des questions de tout le monde sur la vérité de Werther. On ne cessait de s'informer à lui de ce qu'il renfermait de *vrai*.

« Il aurait fallu, dit-il, pour satisfaire à cette curiosité, disséquer un ouvrage qui m'avait coûté tant de réflexions et d'efforts incalculables dans la vue de ramener tous les divers éléments à l'unité poétique. »

La même chose arriva à Richardson pour *Clarisse*, à Bernardin de Saint-Pierre pour *Paul et Virginie*.

Quand j'ai publié *Stello*, la même chose pour madame de Saint-Aignan, dont j'avais inventé la situation dans le dernier drame d'André Chénier; la même pour Kitty Bell, dont j'ai inventé l'être et le nom. Pour *Servitude et Grandeur militaires*, mêmes questions sur l'authenticité des trois romans que renferme ce volume.

Mais il ne faut pas en vouloir au public, que nous décevons par l'art, de chercher à se reconnaître et à savoir jusqu'à quel point il a tort ou raison de se faire illusion.

Le nom des personnages réels ajoute à l'illusion d'optique du théâtre et des livres, et la meilleure preuve du

succès est la chaleur que met le public à s'informer de la réalité de l'exemple qu'on lui donne.

Pour les poètes et la postérité, il suffit de savoir que le fait soit *beau* et *probable*. — Aussi, je réponds sur *Laurette*[1] et les autres : *Cela pourrait avoir été vrai.*

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1833.

1. *Laurette* ou le *Cachet rouge* est un des trois romans que contient *Servitude et Grandeur militaires.*

V

ALFRED DE MUSSET

L'art est « sentiment ». « Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ». Le vrai poète est celui qui exprime sincèrement et naturellement ce qu'il sent, sans se travailler pour bien dire, sans imiter quelqu'un, sans « cheviller ».

TEXTES CITÉS

Namouna, 1832.
La Coupe et les Lèvres, 1832.
Poésies : A mon ami Edouard B., 1832.
— *A la Malibran.*, 1836.
— *Après une lecture.*

Sachez-le, — c'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit, — c'est le cœur qui se fond;
C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire,
Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont.
Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire,
A dépecer nos vers le plaisir qu'ils nous font !

A. DE MUSSET, *Namouna*, ch. II, strophe IV.

Je ne fais pas grand cas, pour moi, de la critique;
Toute mouche qu'elle est, c'est rare qu'elle pique.
On m'a dit l'an passé que j'imitais Byron :
Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.
C'est bien peu, je le sais, que d'être homme de bien,
Mais toujours est-il vrai que je n'exhume rien.

. . . .

A. DE MUSSET, *La Coupe et les lèvres.*

Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour;
C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
D'où les flots d'harmonie,
Quand Moïse viendra, jailliront quelque jour.

Peut-être à ton insu déjà bouillonnent-elles,
Ces laves du volcan, dans les pleurs de tes yeux.
Tu partiras bientôt avec les hirondelles,
Toi qui te sens des ailes
Lorsque tu vois passer un oiseau dans les cieux.

A. DE MUSSET, *Poésies*. A mon ami Édouard B.

Ce qu'il nous faut pleurer sur ta tombe hâtive,
Ce n'est pas l'art divin, ni ses savants secrets :
Quelque autre étudiera cet art que tu créais;
C'est ton âme, Ninette, et ta grandeur naïve,
C'est cette voix du cœur qui seule au cœur arrive,
Que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais.

. . . .
. . . .

Connaissais-tu si peu l'ingratitude humaine ?
Quel rêve as-tu donc fait de te tuer pour eux!
Quelques bouquets de fleurs te rendaient-ils si vaine,
Pour venir nous verser de vrais pleurs sur la scène,
Lorsque tant d'histrions et d'artistes fameux,
Couronnés mille fois, n'en ont pas dans les yeux?

Que ne détournais-tu la tête pour sourire,
Comme on en use ici quand on feint d'être ému?
Hélas! on t'aimait tant qu'on n'en aurait rien vu.
Quand tu chantais le Saule, au lieu de ce délire,
Que ne t'occupais-tu de bien porter ta lyre?
La Pasta fait ainsi : que ne l'imitais-tu ?

A. DE MUSSET, *A la Malibran*, strophes 18, 21, 22.

Et j'en dirais bien plus si je me laissais faire.
Ma poétique, un jour, si je puis la donner,
Sera bien autrement savante et salutaire.
C'est trop peu que d'aimer, c'est trop peu que de plaire :
Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner.

Celui qui ne sait pas, quand la brise étouffée
Soupire au fond des bois son tendre et long chagrin,
Sortir seul au hasard, chantant quelque refrain,
Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée,
Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée,
Sur son chapeau cassé jouant du tambourin;

Celui qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée ;
Celui qui ne sent pas, quand tout est endormi,
Quelque chose qui l'aime errer autour de lui ;
Celui qui n'entend pas une voix éplorée
Murmurer dans la source et l'appeler ami;

Celui qui n'a pas l'âme à tout jamais aimante,
Qui n'a pas pour tout bien, pour unique bonheur
De venir lentement poser son front rêveur
Sur un front jeune et frais, à la tresse odorante,
Et de sentir ainsi d'une tête charmante
La vie et la beauté descendre dans son cœur ;

Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus;

Que celui-là rature et barbouille à son aise,
Il peut, tant qu'il voudra, rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Et s'en aller ainsi jusqu'au Père-Lachaise,
Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas ;
Grand homme si l'on veut ; mais poète, non pas.

MUSSET, *Après une lecture*, strophes X-XV.

VI

ÉMILE DESCHAMPS

La poésie romantique est épique, lyrique, élégiaque. Le vers romantique, au rythme varié, à la rime riche, a été trouvé par André Chénier.

TEXTE CITÉ

Études françaises et étrangères, préface, 1828.

Le *Lyrique*, l'*Élégiaque* et l'*Épique* étant les parties faibles de notre ancienne poésie.., c'est... de ce côté que devait se porter la vie de la poésie actuelle. Aussi, M. Victor Hugo s'est-il révélé dans l'Ode, M. de Lamartine dans l'Élégie, et M. Alfred de Vigny dans le Poème. Mais avec quelle habileté ces trois jeunes poètes ont approprié ces trois genres aux besoins et aux exigences du siècle! M. Alfred de Vigny, un des premiers, a senti que la vieille épopée était devenue presque impossible en vers, et principalement en vers français, avec tout l'attirail du merveilleux; il a senti que les *Martyrs* sont la seule épopée qui puisse être lue de nos jours, parce qu'elle est en prose, et surtout en prose de M. de Chateaubriand; et à l'exemple de lord Byron, il a su renfermer la poésie épique dans des compositions d'une moyenne étendue et toutes inventées; il a su être grand sans être long. M. de Lamartine a jeté dans ses admirables chants élégiaques toute cette haute métaphysique sans laquelle il n'y a plus de poésie forte; et ce que l'âme a de plus tendre et de plus douloureux s'y trouve incessamment mêlé avec ce que la pensée a de plus libre et de plus élevé. Enfin M. Victor Hugo a non seulement composé un grand nombre de magnifiques odes, mais on peut dire qu'il a

créé l'ode moderne; cette ode d'où il a banni les faux ornements, les froides exclamations, l'enthousiasme symétrique, et où il fait entrer, comme dans un moule sonore, tous les secrets du cœur, tous les rêves de l'imagination, et toutes les sublimités de la philosophie.

Ém. Deschamps, *Etudes françaises et étrangères*, préface.

André Chénier a rompu ce joug usé. Il a reproduit avec génie la manière franche, l'expression mâle du grand poète Régnier; et remontant aux premiers âges de notre poésie, il a rendu à nos vers l'indépendance de la césure et de l'enjambement, et cette allure jeune et vive, dont ils n'avaient presque plus de traces. C'est le mode de versification que suit l'école actuelle, qui a repris aussi à nos anciens poètes cette richesse élégante de rimes, trop négligée dans le dernier siècle; car la rime est le trait caractéristique de notre poésie, il faut qu'elle soit une parure, pour n'avoir pas l'air d'une chaîne, et des vers rimés à peu près sont comme des vers qui auraient presque la mesure. Cette sorte de vers a le grand avantage d'avoir été beaucoup moins employée, et surtout d'offrir beaucoup plus de ressources et de variété; le récit poétique ne nous paraît même possible que de cette manière. Les repos réguliers et les formes carrées des autres vers sont insupportables dans un poème de longue haleine; l'admiration devient bientôt de la fatigue.

Ém. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, préface.

VII

SAINTE-BEUVE

Théorie des sujets « familiers et domestiques », relevés par la « sévérité » et la délicatesse de la forme.

TEXTES CITÉS

Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, 1829.
Pensées d'Août, 1837.

Par ses goûts, ses études et ses amitiés... Joseph appartenait, d'esprit et de cœur, à cette jeune école de poésie qu'André Chénier légua au XIXe siècle du pied de l'échafaud, et dont Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Emile Deschamps, et dix autres après eux, ont recueilli, décoré, agrandi le glorieux héritage. Quoiqu'il ne se soit jamais essayé qu'en des peintures d'analyse sentimentale et des paysages de petite dimension, Joseph a peut-être le droit d'être compté à la suite, loin, bien loin de ces noms célèbres. S'il a été sévère dans la forme, et pour ainsi dire religieux dans la facture; s'il a exprimé au vif et d'un ton franc quelques détails pittoresques ou domestiques jusqu'ici trop dédaignés; s'il a rajeuni ou refrappé quelques mots surannés ou de basse bourgeoisie exclus, on ne sait pourquoi, du langage poétique; si enfin il a constamment obéi à une inspiration naïve et s'est toujours écouté lui-même avant de chanter, on voudra bien lui pardonner peut-être l'individualité et la monotonie des conceptions, la vérité un peu crue, l'horizon un peu borné de certains tableaux.

Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Vie de Joseph Delorme.

C'est précisément à mesure que la poésie se rapproche davantage de la vie réelle et des choses d'ici-bas, qu'elle doit se surveiller avec plus de rigueur, se souvenir plus fermement de ses religieux préceptes, et, tout en abordant le vrai sans scrupule et sans fausse honte, se poser à elle-même, aux limites de l'art, une sauvegarde incorruptible contre le prosaïque et le trivial.

SAINTE-BEUVE, *Pensées de Joseph Delorme*, VII.

Et moi aussi, je me suis essayé dans ce genre de poème, et j'ai tâché, après mes devanciers, d'être original à ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près, mais sans microscope, nommant les choses de la vie privée par leur nom, mais préférant la chaumière au boudoir, et, dans tous les cas, cherchant à relever le prosaïsme de ces détails domestiques par la peinture des sentiments humains et des objets naturels.

SAINTE-BEUVE, *Pensées de Joseph Delorme*, XIX.

Bien ; il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
Au sublime spectacle un spectateur sublime.
Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi ? des rocs, des forêts, des fleuves ?... oh ! non pas,
Mais bien moins ; mais un champ, un peu d'eau qui mur-
[mure,]
Un vent frais agitant une grêle ramure ;
L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort ;
Voir couler en un pré la rivière à plein bord ;
Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,
Découpant sur l'azur son feuillage débile ;
A travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit ;
Ou si, levant les yeux, j'ai cru voir disparaître
Au détour d'une haie un pied blanc qui fait naître
Tout d'un coup en mon âme un long roman d'amour...
C'est assez de bonheur, c'est assez pour un jour.

SAINTE-BEUVE, *Poésies de Joseph Delorme*, Promenade.

Plus est simple le vers et côtoyant la prose,
Plus pauvre de belle ombre et d'haleine de rose,
Et plus la forme étroite a lieu de le garder;
Si le sentier commun, où chacun peut rôder,
Longe par un long tour votre haie assez basse
Pour qu'on voie et bouvier et génisse qui passe,
Il faut doubler l'épine et le houx acéré,
Et joindre exprès d'un jonc chaque pied du fourré.
Si le fleuve ou le lac, si l'onde avec la vase
Menace incessamment notre plaine trop rase,
Il faut, sans avoir l'air, faute d'altier rocher,
Revêtir un fossé qui semble se cacher,
Et qui pourtant suffit, et bien souvent arrête.
La Hollande autrement ne rompt pas la tempête,
Et ne défend qu'ainsi ses pâturages verts
Et ses brillants hameaux, que j'envie en mes vers.
Ce rebord du fossé, simple et qui fait merveille,
C'est la rime avant tout : de grammaire et d'oreille
C'est maint secret encore, une coupe, un seul mot
Qui raffermit à temps le ton qui baissait trop,
Un son inattendu, quelque lettre pressée
Par où le vers poussé porte mieux la pensée.
A ce jeu délicat qui veut être senti
Bien aisément se heurte un pas inaverti.
Cet air de prose, au loin, sans que rien la rehausse,
Peut faire voir nos prés comme on verrait la Beauce;
Mais soudain le pied manque, et l'on dit : *Faute d'Art !*
Qui donc irait courir dans Venise au hasard ?

SAINTE-BEUVE, *Pensées d'Août*, A M. Villemain.

VIII

L'ART POUR L'ART

1° Origine de la théorie de l'art pour l'art. (P. 151.)
2° Autonomie de l'art. Il est indépendant de la morale, de la politique, de la science. Il n'a d'autre but que lui-même. (P. 152.)
3° Culte de la beauté pure. Antinomie de la beauté et de l'utilité. Ce qui est beau est ce qui ne sert à rien. (P. 156.)
4° Souci exclusif de la forme impeccable. (P. 158.)

TEXTES CITÉS

TH. GAUTIER, *Albertus*, 1831.
— *Poésies*, préface, 1832.
— *Poésies inédites*, 1831-72.
— *Mademoiselle de Maupin*, préface, 1834.
— *Émaux et Camées*, 1852.
— *L'Artiste*, nº du 14 décembre 1856.
— Préface aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire, 1868.
— *Histoire du Romantisme* (le Petit Cénacle), 1874.
SAINTE-BEUVE, *Consolations*, 1830.
MUSSET, *Namouna*, 1832.
HEINE, *Atta Troll*, préambule, 1847.
BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poë* (*Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1857).
VICTOR HUGO, *William Shakespeare*, 1864.

1° Origine de la théorie de l'art pour l'art.

Nous avons tout à l'heure rappelé un mot devenu fameux : *l'Art pour l'Art*. Expliquons-nous à ce propos une fois pour toutes. A en croire une affirmation générale et très souvent répétée, de bonne foi, nous le pensons, ce mot, *l'Art pour l'Art*, aurait été écrit par l'auteur même de

ce livre. Écrit, jamais. On peut lire, de la première à la dernière ligne, tout ce que nous avons publié, on n'y trouvera point ce mot. C'est le contraire de ce mot qui est écrit dans toute notre œuvre, et, insistons-y, dans notre vie entière. Quant au mot en lui-même, quelle réalité a-t-il ? Voici le fait que plusieurs contemporains ont, comme nous, présent à la mémoire. Un jour, il y a trente-cinq ans, dans une discussion entre critiques et poètes sur les tragédies de Voltaire, l'auteur de ce livre jeta cette interruption : « Cette tragédie-là n'est point de la tragédie. Ce ne sont pas des hommes qui vivent, ce sont des sentences qui parlent. Plutôt cent fois l'Art pour l'Art ! » Cette parole, détournée, involontairement sans doute, de son vrai sens pour les besoins de la polémique, a pris plus tard, à la grande surprise de celui dont elle avait été l'interjection, les proportions d'une formule. C'est de ce mot, limité à *Alzire* et à *l'Orphelin de la Chine*, et incontestable dans cette application restreinte, qu'on a voulu faire toute une déclaration de principes et l'axiome à inscrire sur la bannière de l'art.

V. Hugo, *William Shakespeare*, 2e partie, livre VI.

2. Autonomie de l'Art. Il est indépendant de la morale, de la politique, de la science. Il n'a d'autre but que lui-même.

Quand un auteur jetait sur leur bureau un volume quelconque, roman ou poésie, — ces messieurs se renversaient nonchalamment sur leur fauteuil, le mettaient en équilibre sur ses pieds de derrière, et se balançant d'un air capable, ils se rengorgeaient et disaient :

— A quoi sert ce livre ? Comment peut-on l'appliquer à la moralisation et au bien-être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre ? Quoi ! Pas un mot des besoins de la société, rien de civilisant et de progressif ! Comment, au lieu de faire la grande synthèse de l'humanité et de suivre, à travers les événements de l'histoire, les

phases de l'idée régénératrice et providentielle, peut-on faire des poésies, des romans qui ne mènent à rien, et qui ne font pas avancer la génération dans le chemin de l'avenir? Comment peut-on s'occuper de la forme, du style, de la rime, en présence de si graves intérêts? — Que nous font à nous et le style, et la rime, et la forme? C'est bien de cela qu'il s'agit (pauvres renards, ils sont trop verts)! — La société souffre, elle est en proie à un grand déchirement intérieur (traduire : personne ne veut s'abonner aux journaux utiles). C'est au poète à chercher la cause de ce malaise et à le guérir. Le moyen, il le trouvera en sympathisant de cœur et d'âme avec l'humanité (des poètes philanthropes! ce serait quelque chose de rare et de charmant!). Ce poète, nous l'attendons, nous l'appelons de tous nos vœux. Quand il paraîtra, à lui les acclamations de la foule, à lui les palmes, à lui les couronnes, à lui le Prytanée...

... Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; — un roman n'est pas une paire de bottes sans couture, un sonnet, une seringue à jet continu; — un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès.

Th. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, préface.

Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque couleur qu'ils soient, rouges, verts, ou tricolores.

La vertu est assurément quelque chose de fort respectable, et nous n'avons pas envie de lui manquer, Dieu nous en préserve! la bonne et digne femme! — Nous trouvons que ses yeux ont assez de brillant à travers leurs bésicles, que son bas n'est pas trop mal tiré, qu'elle prend son tabac dans sa boîte d'or avec toute la grâce imagi-

nable, que son petit chien fait la révérence comme un maître à danser. — Nous trouvons tout cela. — Nous conviendrons même que, pour son âge, elle n'est pas trop mal en point, et qu'elle porte ses années on ne peut mieux. — C'est une grand'mère très agréable, mais c'est une grand'mère... — Il me semble plus naturel de lui préférer, surtout quand on a vingt ans, quelque petite immoralité bien pimpante, bien coquette, bien bonne fille, les cheveux un peu défrisés, la jupe plutôt courte que longue, le pied et l'œil agaçants, la joue légèrement allumée, le rire à la bouche et le cœur sur la main.

Th. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, préface.

Tout est nu sur la terre, hormis l'hypocrisie;
Tout est nu dans les cieux, tout est nu dans la vie,
Les tombeaux, les enfants et les divinités.
Tous les cœurs vraiment beaux laissent voir leurs beautés.

A. DE MUSSET, *Namouna*, I, VII.

Moi qui ne suis pas prude, et qui n'ai pas de gaze
Ni de feuille de vigne à coller à ma phrase,
Je ne passerai rien. — Les dames qui liront
Cette histoire morale auront de l'indulgence
Pour quelques chauds détails. — Les plus sages, je pense,
Les verront sans rougir, et les autres crieront.
D'ailleurs, — et j'en préviens les mères de famille,
Ce que j'écris n'est pas pour les petites filles
Dont on coupe le pain en tartines. — Mes vers
Sont des vers de jeune homme et non un catéchisme.
Je ne les châtre pas, — dans leur décent cynisme
Ils s'en vont droit ou de travers,

Peu m'importe, selon que dame Poésie,
Leur maîtresse absolue, en a la fantaisie,
Et, chastes comme Adam avant d'avoir péché,
Ils marchent librement dans leur nudité sainte,
Enfants purs de tout vice et laissant voir sans crainte

Ce qu'un monde hypocrite avec soin tient caché.
— Je ne suis pas de ceux dont une gorge nue,
Un jupon un peu court, font détourner la vue. —
Mon œil plutôt qu'ailleurs ne s'arrête pas là.
— Pourquoi donc tant crier sur l'œuvre des artistes ?
Ce qu'ils font est sacré ! — Messieurs les rigoristes,
N'y verriez-vous donc que cela ?

Th. GAUTIER, *Albertus*, XCVIII-XCIX.

La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.

Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, — qu'on me comprenne bien, — que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus des intérêts vulgaires. Ce serait évidemment une absurdité. Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même.

Ch. BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poë* (*Nouvelles Histoires extraordinaires*).

A l'époque où *Atta Troll* fut écrit, la prétendue poésie politique florissait encore de l'autre côté du Rhin. Les muses avaient reçu l'injonction formelle de ne plus rêver désormais, insouciantes et paresseuses, et d'entrer au service de la patrie à titre de vivandières de la nationalité germanique...

Par les dieux immortels ! à cette époque il s'agissait de défendre les droits imprescriptibles de l'esprit, l'autonomie de l'art, l'indépendance souveraine de la poésie.

Comme cette défense a été la grande affaire de ma vie, je l'ai perdue de vue moins que jamais dans *Atta Troll*. Par le fond et par la forme, ce poème était une protestation contre les plébiscites des tribuns du jour... Je l'ai écrit pour mon propre plaisir, dans le genre capricieux et fantasque de cette école romantique où j'ai passé les plus charmantes années de ma jeunesse.

H. HEINE, *Atta Troll*, préambule.

Nous croyons à l'autonomie de l'art; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but; tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme... Une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien?

Th. GAUTIER, *L'Artiste* (n° du 14 déc. 1856).

Nous donc aussi, laissant notre âge et ses querelles,
Et tant d'opinions s'accommoder entre elles,
Cloîtrons-nous en notre œuvre et n'en sortons pour rien.

SAINTE-BEUVE, *Consolations* (XXIe Sonnet).

3° Culte de la beauté pure. Antinomie de la beauté et de l'utilité. Ce qui est beau est ce qui ne sert à rien.

Quant aux utilitaires, économistes, saint-simonistes et autres qui lui demanderont à quoi cela rime, — il répondra : Le premier vers rime avec le second quand la rime n'est pas mauvaise, et ainsi de suite.

A quoi cela sert-il? — Cela sert à être beau. — N'est-ce pas assez? Comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage.

En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. — Elle rentre dans la vie positive, de poésie

elle devient prose, de libre, esclave. — Tout l'art est là. — L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence; c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. — La peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien. Les bijoux curieusement ciselés, les colifichets rares, les parures singulières, sont de pures superfluités. — Qui voudrait cependant les retrancher? — Le bonheur ne consiste pas à avoir ce qui est indispensable; ne pas souffrir n'est pas jouir, et les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus. — Il y a et il y aura toujours des âmes artistes à qui les tableaux d'Ingres et de Delacroix, les aquarelles de Boulanger et de Decamps sembleront plus utiles que les chemins de fer et les bateaux à vapeur.

Th. GAUTIER, *Poésies*, préface.

Que leur font vos discours, magnanimes tribuns?
Vos discours sont très beaux, mais j'aime mieux des roses.
Les antiques Vénus, aux gracieuses poses,
Que l'on voit, étalant leur sainte nudité,
Réaliser en marbre un rêve de beauté,
Ont plus fait, à mon sens, pour le bonheur du monde,
Que tous ces vains travaux où votre orgueil se fonde;
Restez assis plutôt que de perdre vos pas.
Le lis ne file pas et ne travaille pas :
Il lui suffit d'avoir la blancheur éclatante,
Il jette son parfum et cela le contente...
... Qui donc dira cela, que toute chose belle,
Femme, musique ou fleur, ne porte pas en elle
Et son enseignement et sa moralité ?
Comment pourrons-nous croire à la Divinité,
Si nous n'écoutons pas le rossignol qui chante,
Si nous n'en voyons pas une preuve touchante,
Dans la suave odeur qu'envoie au ciel, le soir,
La fleur de la vallée avec son encensoir?
Qui douterait de Dieux devant de belles femmes ?

Th. GAUTIER, *Poésies*. A un jeune tribun.

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.

Th. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, préface.

4° Souci exclusif de la forme impeccable.

Cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans la langue et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense.

Telle était la situation de nos esprits ; les arts nous sollicitaient par les formes séduisantes qu'ils nous offraient pour réaliser notre rêve de beauté...

Th. GAUTIER, *Histoire du romantisme*. (Le petit Cénacle.)

Nous causions sur le beau, lui savant, moi poète ;
Au galbe de l'amphore, il préférait le vin,
Il appelait le style un grelot creux et vain,
Et la rime, un écho dont le sens s'inquiète.

Je répondais : « La forme aux yeux donne une fête !
Qu'il soit plein de falerne ou d'eau prise au ravin,
Qu'importe ! si le verre a le profil divin !
Le parfum envolé, reste la cassolette. »

Th. GAUTIER, *Poésies inédites*. (Un douzain de sonnets, IV.)

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses !
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rhythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend !

. . . .

Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

. . . .

Les dieux eux-mêmes meurent.
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Th. Gautier, *Émaux et Camées*, l'Art.

Pour le poète, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers ou en bagues : ils charment le connaisseur qui les regarde et les trie du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve, comme ferait un orfèvre méditant un bijou. Il y a des mots diamants, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n'est pas un mince travail de les choisir.

Th. Gautier, Préface aux *Fleurs du Mal*, de Baudelaire.

LIVRE III

LE THÉATRE.

CHAPITRE PREMIER

LES THÉORICIENS PRÉCURSEURS DU ROMANTISME.

I

BENJAMIN CONSTANT

La tragédie française, malgré sa perfection, ne peint pas l'homme aussi exactement que la tragédie allemande. Il faut connaître le théâtre des nations voisines, et lui emprunter, avec prudence, les perfectionnements compatibles avec la nature de notre tragédie.

TEXTES CITÉS

Réflexions sur la tragédie de « Wallstein » et sur le théâtre allemand. (*Wallstein*, tragédie en 5 actes, 1809.)
Réflexions sur la tragédie, Revue de Paris, t. VII, 1829.

Les auteurs allemands peuvent employer, pour le développement des caractères, une quantité de circonstances accessoires qu'il serait impossible de mettre sur notre

théâtre sans déroger à la dignité requise : et cependant ces petites circonstances répandent dans le tableau présenté de la sorte beaucoup de vie et de vérité. Dans le *Goetz de Berlichingen* de Gœthe, ce guerrier, assiégé dans son château par une armée impériale, donne à ses soldats un dernier repas pour les encourager. Vers la fin de ce repas, il demande du vin à sa femme, qui, suivant les usages de ces temps, est à la fois la dame et la ménagère du château. Elle lui répond à demi-voix qu'il n'en reste plus qu'une seule cruche qu'elle a réservée pour lui. Aucune tournure poétique ne permettrait de transporter ce détail sur notre théâtre : l'emphase des paroles ne ferait que gâter le naturel de la situation, et ce qui est touchant en allemand ne serait en français que ridicule. Il me semble néanmoins facile de concevoir, malgré nos habitudes contraires, que ce trait, emprunté de la vie commune, est plus propre que la description la plus pathétique à faire ressortir la situation du héros de la pièce...

Les Allemands font un grand usage de ces moyens. Les rencontres fortuites, l'arrivée de personnages subalternes et qui ne tiennent point au sujet, leur fournissent un genre d'effets que nous ne connaissons point sur notre théâtre. Dans nos tragédies, tout se passe immédiatement entre les héros et le public. Les confidents sont toujours soigneusement sacrifiés. Ils sont là pour écouter, quelquefois pour répondre, et de temps en temps pour raconter la mort du héros, qui dans ce cas ne peut pas nous en instruire lui-même. Mais il n'y a rien de moral dans leur existence. Toute réflexion, tout jugement, tout dialogue entr'eux leur est sévèrement interdit. Il serait contraire à la subordination théâtrale qu'ils excitassent le moindre intérêt. Dans les tragédies allemandes, indépendamment des héros... il y a, sur un second plan, une seconde espèce d'acteurs, spectateurs eux-mêmes, en quelque sorte, de l'action principale, qui n'exerce sur eux qu'une influence très indirecte. L'impression que produit, sur cette classe

de personnages, la situation des personnages principaux, m'a paru souvent ajouter à celle qu'en reçoivent les spectateurs proprement dits. Leur opinion est, pour ainsi dire, devancée et dirigée par un public intermédiaire, plus voisin de ce qui se passe, et non moins impartial qu'eux.

Tel devait être, à peu près, si je ne me trompe, l'effet des chœurs dans les tragédies grecques...

Je suis loin de recommander l'introduction de ces moyens dans nos tragédies. L'imitation des tragiques allemands me semblerait très dangereuse pour les tragiques français...

Toutes les fois que les tragiques français ont voulu transporter sur notre théâtre des moyens empruntés des théâtres étrangers, ils ont été plus prodigues de ces moyens, plus bizarres, plus exagérés dans leur usage que les étrangers qu'ils imitaient. Je pense donc que c'est sagement et avec raison que nous avons refusé à nos écrivains dramatiques la liberté que les Allemands et les Anglais accordent aux leurs, celle de produire des effets variés par la musique, les rencontres fortuites, la multiplicité des acteurs, le changement des lieux, et même les spectres, les prodiges et les échafauds. Comme il est beaucoup plus facile de faire effet par de telles ressources que par les situations, les sentiments et les caractères, il serait à craindre, si ces ressources étaient admises, que nous ne vissions bientôt plus sur notre théâtre que des échafauds, des combats, des fêtes, des spectres et des changements de décorations...

En interdisant à nos poètes des moyens de succès trop faciles, on les force à tirer un meilleur parti des ressources qui leur restent et qui sont bien supérieures, le développement des caractères, la lutte des passions, la connaissance, en un mot, du cœur humain...

L'obligation de mettre en récit ce que, sur d'autres théâtres, on pourrait mettre en action, est un écueil dangereux pour les tragiques français. Ces récits ne sont presque jamais placés naturellement. Celui qui raconte

n'est point appelé par sa situation ou son intérêt à raconter de la sorte. Le poète d'ailleurs se trouve entraîné invinciblement à rechercher des détails d'autant moins dramatiques qu'ils sont plus pompeux...

Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie de « Wallstein » et sur le théâtre allemand.*

Je ne veux point entrer ici dans un examen approfondi de la règle des unités. Elles ont certainement quelques-uns des inconvénients que les nations étrangères leur reprochent. Elles circonscrivent les tragédies, surtout historiques, dans un espace qui en rend la composition très difficile. Elles forcent le poète à négliger souvent, dans les événements et les caractères, la vérité de la gradation, la délicatesse des nuances : ce défaut domine dans presque toutes les tragédies de Voltaire ; car l'admirable génie de Racine a été vainqueur de cette difficulté comme de tant d'autres. Mais, à la représentation des pièces de Voltaire, on aperçoit fréquemment des lacunes, des transitions trop brusques. On sent que ce n'est pas ainsi qu'agit la nature. Elle ne marche point d'un pas si rapide : elle ne saute pas de la sorte les intermédiaires...

Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie de « Wallstein » et sur le théâtre allemand.*

Les Français, même dans celles de leurs tragédies qui sont fondées sur la tradition ou sur l'histoire, ne peignent qu'un fait ou une passion. Les Allemands, dans les leurs, peignent une vie entière et un caractère entier.

Quand je dis qu'ils peignent une vie entière, je ne veux pas dire qu'ils embrassent dans leurs pièces toute la vie de leurs héros. Mais ils n'en omettent aucun événement important ; et la réunion de ce qui se passe sur la scène et de ce que le spectateur apprend par des récits ou par des allusions, forme un tableau complet d'une scrupuleuse exactitude.

Il en est de même du caractère. Les Allemands n'écar-

tent de celui de leurs personnages rien de ce qui constituait leur individualité. Ils nous les présentent avec leurs faiblesses, leurs inconséquences, et cette mobilité ondoyante qui appartient à la nature humaine et qui forme les êtres réels.

Les Français ont un besoin d'unité qui leur fait suivre une autre route. Ils repoussent des caractères tout ce qui ne sert pas à faire ressortir la passion qu'ils veulent peindre : ils suppriment de la vie antérieure de leurs héros tout ce qui ne s'enchaîne pas nécessairement au fait qu'ils ont choisi.

Qu'est-ce que Racine nous apprend sur Phèdre ? Son amour pour Hippolyte, mais nullement son caractère personnel indépendamment de cet amour.....

En ne peignant qu'une passion, au lieu d'embrasser tout un caractère individuel, on obtient des effets plus constamment tragiques, parce que les caractères individuels, toujours mélangés, nuisent à l'unité de l'impression. Mais la vérité y perd peut-être encore. On se demande ce que seraient les héros qu'on voit, s'ils n'étaient dominés par la passion qui les agite, et l'on trouve qu'il ne resterait dans leur existence que peu de réalité. D'ailleurs il y a bien moins de variété dans les passions propres à la tragédie, que dans les caractères individuels, tels que les crée la nature. Les caractères sont innombrables. Les passions théâtrales sont en petit nombre...

En empruntant de la scène allemande un de ses ouvrages les plus célèbres, pour l'adapter aux formes reçues dans notre littérature, je crois avoir donné un exemple utile. Le dédain pour les nations voisines, et surtout pour une nation dont on ignore la langue et qui, plus qu'aucune autre, a dans ses productions poétiques de l'originalité et de la profondeur, me paraît un mauvais calcul. La tragédie française est, selon moi, plus parfaite que celle des autres peuples; mais il y a toujours quelque chose d'étroit dans l'obstination qui se refuse à comprendre l'esprit des nations étrangères. Sentir les beautés partout où elles se

trouvent n'est pas une délicatesse de moins, mais une faculté de plus.

Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie de « Wallstein » et sur le théâtre allemand.*

Mais si la tragédie doit renoncer aux unités de temps et de lieu, elle doit s'attacher d'autant plus à la couleur locale. La couleur locale est ce qui caractérise essentiellement l'état de société que les compositions dramatiques ont pour but de peindre. La couleur locale a un charme et un intérêt particuliers. Le charme, autrefois, n'était pas senti... La couleur locale est néanmoins la base de toute vérité ; sans elle, rien à l'avenir ne réussira.

Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie de « Wallstein » et sur le théâtre allemand.*

II

A. W. SCHLEGEL

Comparaison entre la tragédie classique et le drame romantique.

TEXTE CITÉ

Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand par madame Necker de Saussure, 1814.

J'ai parlé dans ma première leçon de l'origine et de la nature de la poésie romantique, et je ne ferai que rappeler ici ce que j'en ai dit ailleurs. L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continuel des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique...

L'inspiration des anciens était simple, claire et semblable à la nature dans ses œuvres les plus parfaites. Le génie romantique, dans son désordre même, est cependant plus près du secret de l'univers, car l'intelligence ne peut jamais saisir qu'une partie de la vérité, tandis que le sentiment embrassant tout, pénètre seul le mystère de la nature.

L'on peut comparer la tragédie antique au groupe dans la sculpture; les figures répondent aux caractères dramatiques, le groupe à l'action, et c'est vers ces objets seulement que l'attention est dirigée dans l'un et l'autre de ces

deux arts. L'on doit considérer, au contraire, le drame romantique comme un grand tableau, où sont représentés, non seulement des figures dans des attitudes variées et formant des groupes divers, mais encore les objets qui environnent les personnages et même les échappées de vue lointaine, et où l'ensemble paraît enveloppé d'un clair-obscur magique qui en détermine l'effet...

La peinture ne peut pas rivaliser avec la sculpture dans la représentation des formes, car la peinture ne peut rien imiter que par les illusions de la perspective, et en partant d'un seul point de vue ; mais au moyen des couleurs elle donne plus de vie à l'imitation, et elle caractérise les mouvements de l'âme par l'expression de la physionomie, jusque dans leurs nuances les plus délicates. Elle peut aussi par le regard, que la sculpture ne saurait jamais indiquer qu'imparfaitement, faire lire plus profondément dans le cœur et révéler jusqu'à ses plus légères émotions. Le charme particulier à la peinture, c'est de montrer dans les objets corporels, ce qu'il y a de moins corporel au monde, l'air et la lumière.

Des beautés du même genre appartiennent au drame romantique, on n'y sépare pas avec rigueur, comme dans l'ancienne tragédie, les divers éléments de la vie ; on y présente, au contraire, le spectacle varié de tout ce qu'elle rassemble, et tandis que le poète a l'air de ne nous offrir qu'une réunion accidentelle, il satisfait les désirs inaperçus de l'imagination, et nous plonge dans une disposition contemplative par le sentiment de cette harmonie merveilleuse qui résulte, pour son imitation comme pour la vie elle-même, d'un mélange en apparence bizarre, mais auquel s'attache un sens profond, et il prête, pour ainsi dire, une âme aux différents aspects de la nature.

A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par madame Necker de Saussure, 13e leçon.

III

GUIZOT

La tragédie française convenait au temps de Louis XIV; à notre temps convient une forme de théâtre différente, proche du système dramatique de Shakespeare.

TEXTE CITÉ

Vie de Shakespeare. (Œuvres complètes de Shakespeare traduites par Letourneur, nouv. éd. 1821, t. Ier.)

La distinction du genre comique et du genre tragique se rencontre presque dans le berceau de l'art, et leur séparation s'est marquée toujours plus nettement dans le cours de leurs progrès...

Les Grecs, dont l'esprit et la civilisation ont suivi dans leur développement une marche si régulière, ne mêlèrent point les deux genres, et la distinction qui les sépare dans la nature se maintint sans effort dans l'art...

Dans notre monde moderne, toutes choses ont porté un autre caractère. L'ordre, la régularité, le développement naturel et facile en ont paru bannis. D'immenses intérêts, d'admirables idées, des sentiments sublimes ont été comme jetés pêle-mêle avec des passions brutales, des besoins grossiers, des habitudes vulgaires...

Comment seraient nées, d'un tel état, la distinction claire, la classification simple des genres et des arts? Comment la tragédie et la comédie se seraient-elles présentées et formées isolément dans la littérature, lorsque, dans la réalité, elles étaient sans cesse en contact?...

GUIZOT, *Vie de Shakespeare.*

Ce trouble des esprits ne peut cesser tant que la question sera posée entre la science et la barbarie, les beautés de l'ordre et les effets irréguliers du désordre ; tant qu'on s'obstinera à ne voir dans le système dont Shakespeare a tracé les premiers contours, qu'une liberté sans frein, une latitude infinie laissée aux écarts de l'imagination comme à la course du génie. Si le système romantique a des beautés, il a nécessairement son art et ses règles. Rien n'est beau pour l'homme, qui ne doive ses effets à certaines combinaisons dont notre jugement peut toujours nous donner le secret quand nos émotions en ont attesté la puissance. La science ou l'emploi de ces combinaisons constitue l'art. Shakespeare a eu le sien. Il faut le découvrir dans ses ouvrages, examiner de quels moyens il se sert, à quels résultats il aspire. Alors seulement nous connaîtrons vraiment le système; nous saurons à quel point il peut encore se développer, selon la nature générale de l'art dramatique considéré dans son application à nos sociétés modernes.

Ce n'est point ailleurs en effet, ce n'est point dans des temps passés ou chez des peuples étrangers à nos mœurs, c'est parmi nous et en nous-mêmes qu'il faut chercher les conditions et les nécessités de l'art dramatique. Différent en ceci des autres arts, outre les règles absolues que lui impose, comme à tous, l'invariable nature de l'homme, l'art du théâtre a des règles qui découlent de l'état variable de la société.

L'unité d'impression, ce premier secret de l'art dramatique, a été l'âme des grandes conceptions de Shakespeare et l'objet de son travail assidu, comme elle est le but de toutes les règles inventées par tous les systèmes. Les partisans exclusifs du système classique ont cru qu'on n'y pouvait arriver qu'à la faveur de ce qu'on appelle les trois unités. Shakespeare y est parvenu par d'autres moyens. Si leur légitimité était reconnue, elle diminuerait fort l'importance attribuée jusqu'ici à certaines formes, à certaines règles évidemment revêtues d'une autorité abusive, si l'art,

pour remplir son dessein, n'a pas besoin des restrictions qu'elles lui imposent, et qui la privent souvent d'une partie de ses richesses.

Que nous importe le temps qui s'écoule entre les actions dont Macbeth remplit sa carrière de crime?... Aucune de ces actions ne s'est terminée sans rendre nécessaire l'action qui la suit; elles s'annoncent et s'attirent l'une l'autre, forçant ainsi l'imagination de marcher en avant, pleine de trouble et d'attente. Macbeth qui, après avoir tué Duncan, est poussé, par la terreur même de son forfait à tuer les chambellans à qui il veut l'attribuer, ne nous permet pas de douter de la facilité avec laquelle il commettra les forfaits nouveaux dont il aura besoin. Les sorcières, qui dès l'entrée de la scène se sont emparées de la destinée, ne nous laissent point espérer qu'elles accorderont quelque relâche à l'ambition et aux nécessités du crime. Ainsi tous les fils de l'action sont d'abord exposés à nos yeux; nous suivons, nous prévenons le cours des événements; aucune hâte ne nous coûte pour arriver à ce que notre imagination dévore d'avance; les intervalles s'évanouissent avec la succession des idées qui les devaient remplir; une seule succession se marque dans notre esprit, celle des événements dont se compose le spectacle entraînant qui nous emporte dans sa rapidité; ils se touchent pour nous dans le temps, comme ils se tiennent dans la pensée; et, quelque durée qui les puisse séparer, c'est une durée vide et inaperçue comme celle du sommeil, comme toutes celles où l'âme n'est manifestée par aucun symptôme sensible de son existence. Qu'est-ce pour notre esprit que l'enchaînement des heures auprès de cet enchaînement des idées? et quel poète soumis à l'unité des temps la croirait suffisante pour établir, entre les différentes parties de son ouvrage, ce lien puissant qui ne peut résulter que de l'unité d'impression? Tant il est vrai que celle-là seule est réelle, qu'elle est le but, tandis que les autres ne sont que le moyen...

. . . .

L'unité d'action indispensable à l'unité d'impression ne pouvait échapper à la vue de Shakespeare. Comment la maintenir, se demande-t-on, au milieu de tant d'événements si mobiles et si compliqués, dans ce champ immense qui embrasse tant de lieux, tant d'années, toutes les conditions sociales et le développement de tant de situations ? Shakespeare y a réussi cependant ; dans *Macbeth*, *Hamlet*, *Richard III*, *Roméo et Juliette*, l'action, pour être vaste, ne cesse pas d'être une, rapide et complète. C'est que le poète en a saisi la condition fondamentale qui consiste à placer le centre d'intérêt là où se trouve le centre d'action. Le personnage qui fait marcher le drame est aussi celui sur qui se porte l'agitation morale du spectateur...

Quand... le centre d'action et le centre d'intérêt sont confondus, quand l'attention du spectateur a été fixée sur le personnage, à la fois actif et immuable, dont le caractère, toujours le même, fera sa destinée toujours changeante, alors les événements qui s'agitent autour d'un tel homme ne nous frappent que par rapport à lui ; l'impression que nous en recevons prend la couleur qu'il leur a lui-même imposée...

Tout peut rentrer dans une action ainsi ramenée à un centre unique d'où émanent et auquel se rapportent tous les événements du drame, toutes les impressions des spectateurs. Tout ce qui émeut l'âme de l'homme, tout ce qui agite sa vie peut concourir à l'intérêt dramatique, pourvu que, dirigés vers un même point, marqués d'une même empreinte, les faits les plus divers ne se présentent que comme les satellites du fait principal dont ils augmentent l'éclat et le pouvoir. Rien ne paraîtra trivial, insignifiant ou puéril, si la situation dominante en devient plus vive ou le sentiment général plus profond. La douleur redouble quelquefois par le spectacle de la gaieté ; au milieu du danger une plaisanterie peut exalter le courage. Rien n'est étranger à l'impression que ce qui la détruit ; elle s'alimente et s'accroît de tout ce qui peut s'y confondre...

Le système classique est né de la vie de son temps ; ce

temps est passé : son image subsiste brillante dans ses œuvres, mais ne peut plus se reproduire. Près des monuments des siècles écoulés, commencent maintenant à s'élever les monuments d'un autre âge. Quelle en sera la forme ? je l'ignore ; mais le terrain où peuvent s'asseoir ses fondements se laisse déjà découvrir. Ce terrain n'est pas celui de Corneille et de Racine ; ce n'est pas celui de Shakespeare, c'est le nôtre ; mais le système de Shakespeare peut seul fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le génie doit travailler. Seul ce système embrasse cette généralité d'intérêts, de sentiments, de conditions, qui forme aujourd'hui pour nous le spectacle des choses humaines.

GUIZOT, *Vie de Shakespeare.*

IV

STENDHAL

1° Supériorité dramatique de Shakespeare sur Racine. (P. 174.)
2° Théories dramatiques de Stendhal : conception d'une « tragédie romantique » écrite en prose, dont le sujet est tiré de l'histoire nationale, « qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers ». (P. 176.)

TEXTE CITÉ

Racine et Shakespeare, 1823. (*Deuxième partie*, 1825.)

1° Supériorité dramatique de Shakespeare sur Racine.

Quel est l'ouvrage littéraire qui a le plus réussi en France depuis dix ans?

Les romans de Walter Scott.

Qu'est-ce que les romans de Walter Scott?

De la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions.

On nous objectera le succès des *Vêpres siciliennes*, du *Paria*, des *Macchabées*, de *Régulus*[1].

Ces pièces font beaucoup de plaisir; mais elles ne font pas un *plaisir dramatique*. Le public, qui ne jouit pas d'ailleurs d'une extrême liberté, aime à entendre réciter des sentiments généreux exprimés en beaux vers.

Mais c'est là un plaisir *épique*, et non pas dramatique. Il n'y a jamais ce degré d'illusion nécessaire à une émotion profonde... Le public ne veut que de beaux vers. Le

1. *Les Vêpres siciliennes* et le *Paria* (1821), tragédies de Casimir Delavigne; *les Macchabées*, tragédie d'Alexandre Guiraud (1822); *Régulus* (1822), tragédie d'Arnault.

public va chercher au théâtre français actuel une suite d'odes bien pompeuses, et d'ailleurs exprimant avec force des sentiments généreux. Il suffit qu'elles soient amenées par quelques vers de liaison.

Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de *lieu* et de *temps*, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du XIX[e] siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs *dramatiques*, au lieu des plaisirs épiques qui nous font courir à la cinquantième représentation du *Paria* ou de *Régulus*.

Je dis que l'observation des deux unités de *lieu* et de *temps* est une habitude française, *habitude profondément enracinée*, habitude dont nous nous déferons difficilement... mais je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique.

Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite... Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage de l'art, et non pas à un fait vrai.

. . . .

Vous m'accordez donc l'*illusion imparfaite* ?

... Croyez-vous que de temps en temps, par exemple, deux ou trois fois dans un acte, et à chaque fois durant une seconde ou deux, l'illusion soit complète ?

. . . .

Il me semble que ces moments d'*illusion parfaite* sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu ; par exemple, une demi-seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma...

Ces instants charmants ne se rencontrent ni au moment

d'un changement de scène, ni au moment où le poète fait sauter douze ou quinze jours au spectateur, ni au moment où le poète est obligé de placer un long récit dans la bouche d'un de ses personnages, uniquement pour informer le spectateur d'un fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécessaire, ni au moment où arrivent trois ou quatre vers admirables, et remarquables *comme vers*.

Ces instants délicieux et si rares d'*illusion* parfaite ne peuvent se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée, lorsque les répliques des acteurs se pressent; par exemple quand Hermione dit à Oreste, qui vient d'assassiner Pyrrhus par son ordre :

Qui te l'a dit?

Jamais on ne trouvera ces moments d'*illusion parfaite*, ni à l'instant où un meurtre est commis sur la scène, ni quand les gardes viennent arrêter un personnage pour le conduire en prison. Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses; or, je dis que ces courts moments d'*illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine*.

Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur.

Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, chap. 1er.

2° Théories dramatiques de Stendhal. — Conception d'une « tragédie romantique », écrite en prose, dont le sujet est tiré de l'histoire

nationale, « qui dure plusieurs jours et se passe en des lieux divers ».

1° Jamais de combats sur la scène, jamais d'exécutions; ces choses sont épiques et non dramatiques. Au XIXe siècle, le cœur du spectateur répugne à l'horrible, et lorsque dans Shakespeare on voit un bourreau s'avancer pour brûler les yeux à de petits enfants, au lieu de frémir, on se moque des manches à balai peints en rouge par le bout, qui jouent le rôle de barres de fer rougies.

2° Plus les pensées et les incidents sont romantiques (calculés sur les besoins actuels), plus il faut respecter la langue, *qui est une chose de convention*, dans les tours non moins que dans les mots; et tâcher d'écrire comme Pascal, Voltaire et La Bruyère. Les nécessités et les exigences de messieurs les doctrinaires paraîtront aussi ridicules dans cinquante ans, que Voiture et Balzac le sont maintenant...

3° L'intérêt passionné avec lequel on suit les émotions d'un personnage constitue la *tragédie;* la simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détails divers, la *comédie*. L'intérêt que nous inspire *Julie d'Étanges* est tragique. Le *Coriolan* de Shakespeare est de la comédie. Le mélange de ces deux intérêts me semble fort difficile.

4° A moins qu'il ne soit question de peindre les changements successifs que le temps apporte dans le caractère d'un homme, peut-être trouvera-t-on qu'il ne faut pas, pour plaire en 1825, qu'une tragédie dure plusieurs années. Au reste, chaque poète fera des expériences à la suite desquelles il est possible que l'espace d'une année soit trouvé le terme moyen convenable. Si on prolongeait la tragédie beaucoup au delà, le héros de la fin ne serait plus l'homme du commencement. Napoléon affublé du manteau impérial en 1804 n'était plus le jeune général de 1796 qui cachait sa gloire sous la redingote grise qui sera son costume dans la postérité.

5° C'est l'*art* qu'il faut dérober à Shakespeare, tout en comprenant que ce jeune ouvrier en laine gagna 50.000 francs de rente en agissant sur des Anglais de l'an 1600, dans le sein desquels fermentaient déjà toutes les horreurs noires et plates qu'ils voyaient dans la Bible, et dont ils firent le puritanisme. Une bonne foi naïve et un peu bête, un dévouement parfait, une sorte de difficulté à être ému par les petits incidents et à les comprendre, mais en revanche une grande constance dans l'émotion et une grande peur de l'enfer, séparent l'Anglais de 1600 des Français de 1825. C'est cependant à ceux-ci qu'il faut plaire, à ces êtres si fins, si légers, si susceptibles, toujours aux aguets, toujours en proie à une émotion fugitive, toujours incapables d'un sentiment profond... Pour faire des drames romantiques (adaptés aux besoins de l'époque), il faut donc s'écarter de la manière de Shakespeare, et par exemple ne pas tomber dans la tirade chez un peuple qui saisit tout à demi-mot et à ravir, tandis qu'il fallait expliquer les choses longuement et par beaucoup d'images fortes aux Anglais de l'an 1600.

6° Après avoir pris l'*art* dans Shakespeare, c'est à Grégoire de Tours, à Froissart, à Tite-Live, à la Bible, aux modernes Hellènes que nous devons demander des sujets de tragédie. Quel sujet plus beau et plus touchant que la mort de Jésus ?...

Madame du Hausset, Saint-Simon, Gourville, Dangeau, Bézenval, les Congrès, le Fanar de Constantinople, les histoires des Conclaves recueillies par Gregorio Léti, nous donneront cent sujets de comédie.

7° On nous dit : *Le vers est le beau idéal de l'expression;* une pensée étant donnée, le vers est la manière *la plus belle* de la rendre, la manière dont elle fera le plus d'effet.

Oui, pour la satire, pour l'épigramme, pour la comédie satirique, pour le poème épique, pour la tragédie mythologique telle que *Phèdre*, *Iphigénie*, etc.

Non, dès qu'il s'agit de cette tragédie qui tire ses effets

de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes. La pensée ou le sentiment doivent *avant tout* être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique. *The table is full*, s'écrie Macbeth frissonnant de terreur quand il voit l'ombre de Banco, qu'il vient de faire assassiner il y a une heure, prendre à la table royale la place qui est réservée à lui le roi Macbeth. Quel vers, quel rythme peut ajouter à la beauté d'un tel mot?

C'est le cri du cœur, et le cri du cœur n'admet pas d'inversion. Est-ce comme faisant partie d'un alexandrin que nous admirons le *Soyons amis, Cinna;* ou le mot d'Hermione à Pyrrhus : *Qui te l'a dit?*

Remarquez qu'il faut exactement ces mots-là, et non pas d'autres. Lorsque la mesure du vers n'admet pas le mot précis dont se servirait l'homme passionné, que font nos poètes d'Académie ? Ils trahissent la passion pour le vers alexandrin...

Le personnage tombe à n'être plus qu'un rhéteur, *dont je me méfie* pour peu que j'aie d'expérience de la vie, si par la poésie d'expression il cherche à ajouter à la force de ce qu'il dit.

La première condition du drame, c'est que l'action se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre. Les personnages ne savent pas qu'il y un public... Dès l'instant qu'il y a concession apparente au public, il n'y a plus de personnages dramatiques. Je ne vois que des rapsodes récitant un poème épique plus ou moins beau.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 2e partie. Lettre VIII (notes.)

Tout ce que nous demandons, c'est que l'on veuille bien permettre à la tragédie en prose de nous entretenir cinq ou six fois par mois des grandes actions de nos Du Guesclin, de nos Montmorency, de nos Bayard. J'aimerais à

voir, je l'avoue, sur la scène française, *la mort du duc de Guise à Blois*, ou *Jeanne d'Arc et les Anglais*, ou l'*Assassinat du pont de Montereau ;* ces grands et funestes tableaux, extraits de nos annales, feraient vibrer une corde sensible dans tous les cœurs français, et, suivant les romantiques, les intéresseraient plus que les malheurs d'*Œdipe*.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 2e partie. Lettre V.

Qu'est-ce que la tragédie romantique?

Je réponds hardiment : C'est la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 2e partie.
Réponse : le Romantique au classique. Lettre II.

J'oubliais *l'unité de lieu ;* elle sera emportée dans la déroute du *vers alexandrin*...

Si M. Chénier eût vécu, cet homme d'esprit nous eût débarrassés de l'*unité de lieu* dans la tragédie, et par conséquent des *récits ennuyeux;* de l'unité de lieu qui rend à jamais impossibles au théâtre les grands sujets nationaux : *L'Assassinat de Montereau, les États de Blois, la Mort de Henri III.*

Pour *Henri III*, il faut absolument, d'un côté : Paris, la duchesse de Montpensier, le cloître des Jacobins; de l'autre : Saint-Cloud, l'irrésolution, la faiblesse, les voluptés, et tout à coup la mort qui vient tout terminer.

La tragédie *racinienne* ne peut jamais prendre que les trente-six dernières heures d'une action; donc jamais de développements de passions. Quelle conjuration a le temps de s'ourdir, quel mouvement populaire peut se développer en trente-six heures ?

Il est intéressant, il est *beau* de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce changement a lieu en trente-six heures, il est absurde, et je méprise Othello.

Macbeth, honnête homme au premier acte, séduit par sa

femme, assassine son bienfaiteur et son roi, et devient un monstre sanguinaire. Ou je me trompe fort, ou ces changements de passions dans le cœur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes qu'elle touche et instruit à la fois.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, ch. III.

V

MANZONI

TEXTE CITÉ

Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie (1823).

1° L'unité d'action seule importe au théâtre. Elle s'accommode très bien d'une durée de plus de vingt-quatre heures, d'un espace plus étendu que celui de la scène.

Avant d'examiner la règle de l'unité de temps et de lieu dans ses rapports avec l'unité d'action, il serait bon de s'entendre sur la signification de ce dernier terme. Par l'unité d'action, on ne veut sûrement pas dire la représentation d'un fait simple et isolé, mais bien la représentation d'une suite d'événements liés entre eux. Or cette liaison entre plusieurs événements, qui les fait considérer comme une action unique, est-elle arbitraire ? Non certes ; autrement l'art n'aurait plus de fondement dans la nature et dans la vérité. Il existe donc, ce lien ; et il est dans la nature même de notre intelligence. C'est, en effet, une des plus importantes facultés de l'esprit humain, que celle de saisir, entre les événements, les rapports de cause et

d'effet, d'antériorité et de conséquence, qui les lient; de ramener à un point de vue unique, et comme par une seule intuition, plusieurs faits séparés par les conditions du temps et de l'espace, en écartant les autres faits qui n'y tiennent que par des coïncidences accidentelles...

Que fait donc le poète? Il choisit, dans l'histoire, des événements intéressants et dramatiques, qui soient liés si fortement l'un à l'autre, et si faiblement avec ce qui les a précédés et suivis, que l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complaise à s'en former un spectacle unique, et s'applique avidement à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, à démêler aussi nettement que possible ces lois de cause et d'effet qui les gouvernent. Cette unité est encore plus marquée et plus facile à saisir, lorsqu'entre plusieurs faits liés entre eux il se trouve un événement principal, autour duquel tous les autres viennent se grouper, comme moyens ou comme obstacles; un événement qui se présente quelquefois comme l'accomplissement des desseins des hommes, quelquefois, au contraire, comme un coup de la Providence qui les anéantit; comme un terme signalé ou entrevu de loin, que l'on voudrait éviter, et vers lequel on se précipite par le chemin même où l'on s'était jeté pour courir au but opposé. C'est cet événement principal que l'on appelle catastrophe, et que l'on a trop souvent confondu avec l'action, qui est proprement l'ensemble et la progression de tous les faits représentés.

Ces idées sur l'unité d'action me paraissent si indépendantes de tout système particulier, si conformes à la nature de l'art dramatique, à ses principes universellement reconnus..., que j'ose présumer que vous ne les rejetterez pas. En ce cas, voyez, monsieur, s'il est possible d'en rien conclure en faveur de la règle qui restreint l'action dramatique à la durée d'un jour et à un lieu invariablement fixé. Que l'on dise que plus une action prend d'espace et de durée, et plus elle risque de perdre ce caractère d'unité si délicat et si important sous le rapport

de l'art, et l'on aura raison ; mais, de ce qu'il faut à l'action des bornes de temps et de lieu, conclure que l'on peut établir d'avance ces bornes, d'une manière uniforme et précise, pour toutes les actions possibles ; aller même jusqu'à les fixer, le compas et la montre à la main, voilà ce qui ne pourra jamais avoir lieu qu'en vertu d'une convention purement arbitraire. Pour tirer la règle des deux unités de l'unité d'action, il faudrait démontrer que les événements qui arrivent dans un espace plus étendu que la scène, ou, si vous voulez, dans un espace trop vaste pour que l'œil puisse l'embrasser tout entier, et qui durent au-delà de vingt-quatre heures, ne peuvent avoir ce lien commun, cette indépendance du reste des événements collatéraux et contemporains, qui en constituent l'unité réelle ; et cela ne serait pas aisé.

Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie.

2° L'inobservance des unités de temps et de lieu se concilie avec « la fixité des caractères ».

Je passe à l'examen de la règle sous le rapport de la fixité des caractères...

Il est certes, dans tout sujet, un point au delà duquel l'apparition et la disparition des personnages devient trop fréquente, et dès lors vicieuse, en ce qu'elle fatigue l'attention et la transporte brusquement d'un objet à l'autre, sans lui donner le temps de se fixer sur aucun. Mais ce point peut-il être déterminé d'avance, et par une formule également applicable à tous les sujets ?... Que le poète choisisse toujours une action dans laquelle il n'y ait qu'un nombre de personnages proportionné à l'attention qu'il est possible de leur donner, que ces personnages restent en présence du spectateur assez longtemps pour lui montrer la part qu'ils ont à l'action et ce qu'il y a de dramatique dans leur caractère ; voilà, je crois, tout ce qu'on peut lui prescrire sur ce point. Or, quel système, encore une fois, peut mieux se prêter à ce but que le système où

l'action elle-même règle tout, où elle prend les personnages quand elle les trouve, pour ainsi dire, sur sa route, et les abandonne au moment où ils n'ont plus avec elle de relation intéressante ? Et que l'on n'objecte pas que ce système, en admettant beaucoup d'événements, exige naturellement l'intervention trop rapide de personnages : on répondrait qu'il n'admet juste que les événements dans lesquels le caractère des personnages peut se développer d'une manière attachante...

Si un personnage se montre lorsqu'il est nécessaire ; si, dans le temps long ou court qu'il passe sur la scène, il dit des choses qui caractérisent une époque, une classe d'hommes, une passion individuelle, et qui les caractérisent dans le rapport qu'elles ont avec l'action principale à laquelle elles se rattachent; si l'on voit comment ces choses influent sur la marche des événements; si elles entrent, pour leur part, dans l'impression totale de l'ouvrage, ce personnage ne se sera-t-il pas fait assez connaître? Qu'il disparaisse ensuite, quand l'action ne le réclame plus, quel inconvénient y a-t-il ?

Mais voici, selon vous..., un effet bien plus grave de la transgression de la règle : en outrepassant ses limites, il serait impossible de combiner la vraisemblance et l'intérêt dans le caractère des principaux personnages avec sa fixité...

La vraisemblance et l'intérêt dans les caractères dramatiques, comme dans toutes les parties de la poésie, dérivent de la vérité. Or, cette vérité est justement la base du système historique. Le poète qui l'a adopté ne crée pas les distances pour le plaisir d'étendre son action; il les prend dans l'histoire même. Pour prouver que la persistance d'un personnage dans un même dessein sort de la vraisemblance lorsqu'elle se prolonge au-delà des limites de la règle, il faudrait prouver qu'il n'arrive jamais aux hommes d'aspirer à un but éloigné de plus de vingt-quatre heures dans le temps, et de plus de quelques centaines de pas, dans l'espace; et pour avoir le droit de soutenir que

le degré de persistance dont il s'agit produit la langueur et la froideur, il faudrait avoir démontré que l'esprit humain est constitué de manière à se dégoûter et à se fatiguer d'être obligé de suivre les desseins d'un homme au-delà d'un seul jour et d'un seul lieu. Mais l'expérience atteste suffisamment le contraire : il n'y a pas une histoire, pas un conte peut-être qui n'excède de si étroites limites. Il y a plus ; et l'on pourrait affirmer que plus la volonté de l'homme traverse, si l'on peut le dire, de durée et d'étendue, et plus elle excite en nous de curiosité et d'intérêt; que plus les événements qui sont le produit de sa force se prolongent et se diversifient, pourvu toutefois qu'ils ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination. Loin de se déplaire à voir beaucoup de résultats naître d'une seule résolution humaine, l'esprit ne trouve dans cette vue que de la satisfaction et du charme.

Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie.

3° Le mélange du tragique et du comique.

Shakespeare a souvent mêlé le comique aux événements les plus sérieux. Un critique moderne, à qui l'on ne pourrait refuser sans injustice beaucoup de sagacité et de profondeur, a prétendu justifier cette pratique de Shakespeare et en donner de bonnes raisons. Quoique puisées dans une philosophie plus élevée que ne l'est en général celle que l'on a appliquée jusqu'ici à l'art dramatique, ces raisons ne m'ont jamais persuadé ; et je pense, comme un bon et loyal partisan du classique, que le mélange de deux effets contraires détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie ; ou, pour parler plus raisonnablement, il me semble que ce mélange, tel qu'il a été employé par Shakespeare, a tout à fait cet inconvénient. Car qu'il soit réellement et à jamais impossible de produire une impression harmonique et agréable par le rapprochement de ces deux moyens, c'est ce que je

n'ai ni le courage d'affirmer, ni la docilité de répéter. Il n'y a qu'un genre dans lequel on puisse refuser d'avance tout espoir de succès durable, même au génie, et ce genre, c'est le faux : mais interdire au génie d'employer des matériaux qui sont dans la nature, par la raison qu'il ne pourra pas en tirer un bon parti, c'est évidemment pousser la critique au delà de son emploi et de ses forces. Que sait-on ? Ne relit-on pas tous les jours des ouvrages dans le genre narratif, il est vrai, mais des ouvrages où ce mélange se retrouve bien souvent, et sans qu'il ait été besoin de le justifier, parce qu'il est tellement fondu dans la vérité entraînante de l'ensemble, que personne ne l'a remarqué pour en faire un sujet de censure ?... Mais, pour rester plus strictement dans la question, le mélange du plaisant et du sérieux pourra-t-il être transporté heureusement dans le genre dramatique d'une manière stable, et dans des ouvrages qui ne soient pas une exception ? C'est, encore une fois, ce que je n'ose pas savoir. Quoi qu'il en soit, c'est un point particulier à discuter, si l'on croit avoir assez de données pour le faire ; mais c'est bien certainement un point dont il n'y a pas de conséquences à tirer contre le système historique que Shakespeare a suivi : car ce n'est pas la violation de la règle qui l'a entraîné à ce mélange du grave et du burlesque, du touchant et du bas ; c'est qu'il avait observé ce mélange dans la réalité, et qu'il voulait rendre la forte impression qu'il en avait reçue.

Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie.

4° Influence fâcheuse des unités de temps et de lieu sur la tragédie française.

Sans prétendre examiner à fond l'influence que les deux unités ont exercée sur la poésie dramatique, qu'il me soit permis d'examiner quelques-uns de leurs effets qui me semblent défavorables...

Voici... les principaux inconvénients qui me semblent

résulter de cette manière de traiter dramatiquement les sujets historiques :

1° On se règle, dans le choix à faire entre les événements que l'on représente devant le spectateur, et ceux que l'on se borne à lui faire connaître par des récits, sur une mesure arbitraire, et non sur la nature des événements mêmes et sur leurs rapports avec l'action.

2° On resserre, dans l'espace fixé par la règle, un plus grand nombre de faits que la vraisemblance ne le permet.

3° On n'en omet pas moins, malgré cela, beaucoup de matériaux très poétiques, fournis par l'histoire.

4° Et c'est là le plus grave, on substitue des causes de pure invention aux causes qui ont réellement déterminé l'action représentée...

Nous avons vu Corneille demander la permission de faire aller les événements plus vite que la vraisemblance ne le permet, c'est-à-dire plus vite que dans la réalité. Or ces événements que la tragédie représente, de quoi sont-ils le résultat ? de la volonté de certains hommes mus par certaines passions. Il a donc fallu faire naître plus vite cette volonté en exagérant les passions, en les dénaturant. Pour qu'un personnage en vienne en vingt-quatre heures à une résolution décisive, il faut absolument un autre degré de passion que celle contre laquelle il s'est débattu pendant un mois. Ainsi cette gradation si intéressante par laquelle l'âme atteint l'extrémité, pour ainsi dire, de ses sentiments, il a fallu y renoncer en partie ; toute peinture de ces passions qui prennent un peu de temps pour se manifester, il a fallu la négliger ; ces nuances de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées, il a fallu les supprimer ou les confondre. Il a été indispensable de recourir à des passions excessives, à des passions assez fortes pour amener brusquement les plus violents partis. Les poètes tragiques ont été, en quelque sorte, réduits à ne peindre que ce petit nombre de passions tranchées et dominantes, qui figu-

rent dans les classifications idéales des pédants de morale. Toutes les anomalies de ces passions, leurs variétés infinies, leurs combinaisons singulières qui, dans la réalité des choses humaines, constituent les caractères individuels, se sont trouvées de force exclues d'une scène où il s'agissait de frapper brusquement et à tout risque de grands coups. Ce fond général de nature humaine, sur lequel se dessinent, pour ainsi dire, les individus humains, on n'a eu ni le temps ni la place de le déployer; et le théâtre s'est rempli de personnages fictifs, qui y ont figuré comme types abstraits de certaines passions, plutôt que comme des êtres passionnés. Ainsi l'on a eu des allégories de l'amour ou de l'ambition, par exemple, plutôt que des amants ou des ambitieux. De là cette exagération, ce ton convenu, cette uniformité des caractères tragiques, qui constituent proprement le romanesque...

MANZONI, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie.*

CHAPITRE II

LES ÉCRIVAINS DRAMATIQUES SEMI-ROMANTIQUES

I

LEMERCIER

TEXTES CITÉS

Pinto, préface de la 1re édition, 1800.

Christophe Colomb, note publiée la veille de la 1re représentation, 1809.

Cours analytique de littérature, 1819[1].

Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques, lues à l'Académie française, le 5 avril 1825.

1° Nécessité de trouver des sujets nouveaux et de faire fléchir les règles lorsque les sujets nouveaux ne peuvent s'y assujettir.

On cessera d'opposer des préjugés exclusifs à l'accueil des audaces heureuses dans la carrière tragique, et des

1. Le *Cours analytique de littérature* a été publié en 1819 ; mais les *Discours* qui le composent ont été prononcés en 1810.

plaisanteries naïves et populaires de l'ancienne comédie... Les bons auteurs, encouragés par les louanges qu'ils auront bien méritées, et retenus par une sévérité sans caprices..., ne craindront pas qu'on les punisse comme transgresseurs des lois de l'art, s'ils osent en reculer les limites et en étendre le domaine. La république des lettres fera, pour son accroissement en France, ce que la république romaine fit politiquement pour la sienne (*sic*) : elle répandra sa force et ses exemples chez les nations étrangères; et, fière de leur rester supérieure, elle empruntera leurs richesses, leurs lumières, et ne dédaignera pas d'en recevoir quelquefois les leçons, ni d'en adopter les bonnes maximes. Nous irons rechercher, avec le grand Corneille, les beautés du théâtre espagnol ;... nous irons... avec le tragique auteur de notre *Œdipe à Colone*, arracher aussi des lambeaux sublimes et terribles à Shakespeare. Nous irons enfin demander à Wiedland, à Guoethe (*sic*) et à Schiller en quelles sources les muses germaniques puisèrent cette ingénuité pure, et cette noble mélancolie qui verserait un charme sentimental en nos drames.

LEMERCIER, *Cours analyt. de litt.*, I, Introd.

Il est rare... que le fait tragique ne s'accomplisse pas facilement en un jour : on le prend tout voisin de la catastrophe ; et commençât-il dès la naissance du héros, l'artifice de l'exposition ramène aisément les intérêts au point où se noue l'intrigue, pour arriver bientôt jusqu'au terme où elle se débrouille entièrement. Si le sujet oppose des difficultés à remplir cette obligation, c'est alors que l'art éclate davantage, et n'en est que plus admiré : cause nouvelle de plaisir pour le spectateur, qui s'en étonne. Si le sujet s'y refuse absolument, peut-être vous prouverai-je qu'on n'est plus tenu à respecter cette loi, et que les grands maîtres nous ont appris à compenser le désavantage de commettre une faute par le profit des beautés qu'on sacrifierait à s'en abstenir, pour éviter un vain reproche...

Instruits de cette triple condition des unités, déclarons

la difficulté d'y satisfaire, et particulièrement en ce qui touche celle du lieu. Corneille avoue qu'il n'a pu lui-même y astreindre que trois de ses tragédies, *les Horaces*, *Polyeucte* et *la Mort de Pompée*.....

On ne niera pas que cette indulgence, sollicitée par le vieux fondateur de notre scène tragique et comique, est bien contraire à la rigueur des lois que prétendent nous imposer les aristarques du jour. Ces derniers, sans avoir tenté les moindres épreuves du théâtre, furent prompts à nommer barbares et novateurs ceux qui ont voulu soumettre les préceptes à la discussion pour les adopter sciemment, et qui, ne les recevant pas avec un aveuglement religieux, refusent de croire que des nations entières soient stupides pour suivre des dogmes différents. Leur exclusion intolérante des beautés qui ressortent de chaque autre méthode admise par les étrangers, leur fait préférer les vices même d'un trop étroit attachement aux règles, à la certitude de plaire et d'émouvoir au prix de quelque inexactitude. Cette manie me semble nuisible à la création d'une multitude de beaux sujets dramatiques, et tient plus de la pédanterie que du savoir.

LEMERCIER, *Cours analyt. de litt.*, I, v.

Ne doutez pas que si quelque héros extraordinaire, quelque fameuse époque nécessitait, pour être dignement représentée, qu'un heureux génie créât une œuvre tragique dont les règles inusitées sortissent du sujet même et de ses circonstances particulières, ne doutez pas, vous dis-je, qu'il aurait tort d'y renoncer en l'honneur de nos préceptes, et que les suffrages publics ne le récompensassent avec éclat des émotions neuves et profondes qu'il exciterait en la produisant.

LEMERCIER, *Cours analyt. de litt.*, I, v.

2° Les genres dramatiques nouveaux : la comédie historique et le drame historique.

Ce genre (le drame) mérite bien que nous en classions convenablement les conditions, parmi les rangs des autres. Il adresse des leçons directes à la multitude. Les vérités qu'il exprime n'ont rien de l'extraordinaire qui les rend incroyables. Sa morale touche immédiatement nos conditions et nos esprits. La crainte et la compassion qu'il excite ne peuvent nous être en rien étrangères. Il s'ennoblit aussi des sentiments élevés qu'il simplifie, lorsqu'il peint les hommes historiques dont lui seul offre des portraits fidèles : c'est alors que, prenant le nom de *pièces-anecdotes*, il participe de la comédie héroïque et de la comédie de mœurs; c'est à ce genre que nous devons le joli ouvrage de la *Partie de chasse*[1], où la vive physionomie d'Henri IV éclate sous des traits naïfs, au grand plaisir des cœurs français, qui aiment à reconnaître en cette image le bon cœur, l'esprit loyal et l'héroïsme enjoué de ce roi... C'est à ce genre qu'il appartient de caractériser les grands hommes que leur singularité refuse à la tragédie; c'est à lui de saisir les traits originaux et particuliers qui nous charment dans la lecture des bons mémoires, espèces de livres amusants, instructifs et curieux, parce que leurs auteurs maniaient les hauts intérêts en acteurs du théâtre des cours, et faisaient eux-mêmes de l'histoire, avant que d'en écrire.

N. LEMERCIER, *Cours analyt. de litt.*, I, III.

Il eût été facile de bâtir sur la conjuration du duc de Bragance un drame bien triste, dont le succès n'eût pas été disputé.

Ma seule ébauche de quelques portraits historiques me prouve que de grands tableaux en ce genre produiront un effet théâtral digne de la scène comique. J'espère un jour en convaincre ceux même qui m'attaquent toujours, parce que je ne me défends jamais.

1. *La Partie de chasse de Henri IV* (1774), comédie en 3 actes, de Collé.

J'ai voulu présenter au public le spectacle des mouvements intérieurs d'une conjuration, non l'appareil extérieur d'un fait héroïque qui eût ébloui le vulgaire. Mon dessein était de montrer que les intrigues politiques font quelquefois descendre les plus hauts personnages aux dernières bassesses.

LEMERCIER, *Pinto*, préface de la 1re édition.

La comédie, dont il (Molière) semble avoir épuisé les ressources dans ses applications aux vices domestiques, accroîtrait peut-être sa richesse, si, mêlant quelques éléments de plus à ceux qu'il y a mêlés, nous étendions son domaine en l'appliquant à l'histoire. Qui sait si ce ne serait point lui ouvrir un nouveau champ fécond et lui faire faire un pas de plus. Je n'ai proposé ceci que comme un doute; mais je crois que la comédie, en s'emparant des annales comme la tragédie, acquerrait une moralité plus universelle. Thalie exposerait à la dérision, et au mépris les actions basses et ridicules, ainsi que Melpomène les offre à la terreur et à la pitié; elle raillerait les travers et les petitesses des faux grands hommes dont l'autre fait abhorrer les scélératesses et les crimes; sa censure serait plus efficacement dirigée contre les politiques du monde que les déclamations tragiques, parce que rien n'avilit plus l'ambition intrigante que l'ironie, et ne la punit mieux que le rire. Cette création de la comédie, que je nommai *historique*, aurait encore l'avantage de peindre sans artifice et sans exagération les physionomies nobles et franches des héros que leurs traits simples et leur naïf langage enlèvent au genre tragique, et qui sont tristement défigurés dans le genre larmoyant. J'ose à peine vous parler de l'essai que je fis, il y a dix-sept années, de cette nouveauté; ce ne fut qu'une première ébauche hardie d'un genre de tableau dramatique que j'étais jaloux de présenter plus correctement. Malgré le soin que j'avais pris d'écarter de ma comédie toute espèce d'intérêt qui l'eût confondue avec le drame et de tourner l'objet de toutes les scènes du

côté plaisant, le pathétique attaché aux situations trop fortes me contraignit de dévier de ma route, et fit quelquefois grimacer de trop près, par leur contraste, le ridicule et la pitié. Ce défaut de ma comédie de *Pinto* ne m'échappa point à la représentation, et même j'eus le malheur d'être approuvé dans des endroits où je n'eusse pas voulu l'être, et blâmé dans plusieurs autres qui méritaient d'être applaudis...

LEMERCIER, *Cours analyt. de litt.*, II, XXV.

L'auteur de la pièce nouvelle qu'on donnera demain à l'Odéon croit devoir prévenir le public qu'il ne l'a pas intitulée *Comédie Schakespirienne* pour affecter d'introduire un genre étranger sur la scène, mais seulement pour annoncer aux spectateurs que son ouvrage sort de la règle des trois unités : le sujet qu'il traite l'a contraint d'en omettre deux, celle du lieu et celle du temps ; il n'a conservé que celle de l'action.

L'auteur se flatte qu'on excusera une licence qu'il lui était impossible de ne pas prendre dans le sujet qu'il a choisi, espérant intéresser par la représentation d'un personnage tel que Christophe Colomb, dont la découverte fut une si grande époque dans les annales du monde. Cette particularité d'un événement et d'un caractère extraordinaires ne peut faire exemple. Il a fallu que l'auteur s'affranchît cette fois des règles reçues ; *règles qu'il a strictement observées dans toutes les pièces qu'il a faites pour le Théâtre français ; règles dont les chefs-d'œuvre* des maîtres de l'art dramatique ont consacré l'excellence, et qu'on accuse faussement de rétrécir la carrière du génie. Quelle nation peut opposer à la nôtre des modèles qui égalent en perfection *Cinna*, *Athalie* et *Tartufe ?*

LEMERCIER, *Christophe Colomb*, note publiée la veille du jour de la 1re représentation.

3° Il ne faut pas mélanger les genres. La tragédie reste le premier en dignité des genres dramatiques.

...Mais... comment introduire du neuf, en se traînant dans les voies que le temps a creusées? Ce ne sont pas, répliquerai-je, les routes nouvelles qui produisent la nouveauté des spectacles, ce sont les objets nouveaux qu'on fait passer sous les yeux des spectateurs dans les chemins battus, dont il faut éviter seulement les ornières. On y fit marcher tels et tels âges, telles et telles mœurs : transportez-y d'autres siècles, d'autres coutumes et d'autres caractères : l'image exacte des époques et des traditions locales vous fournira les effets curieux après lesquels court la multitude... Innovez dans le choix des fables, et n'innovez pas dans les plans et dans la diction ; rendez le tout conforme à la nature, à la vérité, à l'idéal que les peuples ont pu s'en former ; et vous deviendrez originaux, comme ont su l'être vos premiers modèles, sans altérer les méthodes adoptées par le génie...

Corrigez, s'il le faut, la monotonie et l'emphase des tirades : supprimez ces formules d'étiquette et de galanterie, trop discordantes avec les passions ou les mœurs : animez le dialogue : évitez le faste épique et descriptif ; innovez en achevant d'imiter les Grecs dans les parties échappées au génie de leurs savants imitateurs ; empruntez-leur cette élocution élégamment naïve qu'Euripide prêtait à la famille d'Hécube, à celle d'Alceste ; introduisez, comme Sophocle dans ses deux *Œdipe*, des pâtres à côté des rois et le désert du Cithéron près du palais où leur grandeur réside. Innovez en traçant les mœurs du moyen âge et des temps féodaux avec franchise, vigueur et fidélité, comme les Grecs peignaient celles de leurs âges barbares : offrez, comme eux, ces exemples des fastes de la cruauté superstitieuse et tyrannique à l'horreur d'une postérité plus éclairée ; mais ne déshonorez pas vos pinceaux en colorant les images de la dépravation des êtres

les plus vils de la société sous les enseignes trompeuses de Melpomène. N'oubliez jamais le noble principe de cette Muse qui ne doit traiter dans un langage élevé, mélodieux, choisi, que les intérêts des nations, de leurs dieux, de leurs souverains et de leurs tribuns, et qui rejette les intrigues vulgaires et la familiarité prosaïque dans les genres subalternes ..

Reléguez le commun naturel dans les drames romanesques et communs, composition de genre où tout est passable, hors l'ennui. Retranchez les bizarreries, corrigez les vices dès que vous empruntez... Sachez embellir le gothique même à la manière de l'antique, et n'allez pas modeler vos figures sur la roideur des saints de vos chapelles, sur les statues grotesques de vos Dagobert et sur les difformes mannequins de la chevalerie.

La carrière d'exploitation des théâtres germains fut depuis longtemps ouverte à l'opéra-comique et sur vos boulevards : laissons le mélodrame suivre les heureux filons de leurs muses bâtardes, dégrossir les premiers matériaux qu'elles nous procureront ; et quand des essais longtemps soumis au creuset public nous auront fourni quelques lingots d'un métal précieux dans ces immenses alliages, approprions-les au trésor de notre littérature épurée. Surtout, et je ne cesserai de le répéter, ne mêlez pas les genres dans l'espoir de créer une tragédie plus simple et plus vraie...

Qu'auraient pensé des esprits si fins, et si bien cultivés [Eschyle, Sophocle, Euripide], de l'étrange enlacement des scènes héroïques et vulgaires en des pièces demi-nobles et demi-bourgeoises ? Quelle estime en eussent fait Corneille... Racine... Voltaire... ? Ces doctes écrivains auraient-ils cru corriger la tragédie en l'abaissant, et la rendre plus naturelle par les familiarités du drame ? Auraient-ils cru que la ressemblance des rois et des chefs d'Etat deviendrait plus philosophiquement instructive et plus fidèle, si l'art les exposait dans leur nudité défectueuse ou accidentelle, au lieu de les traduire tels que le

prestige des rangs, le prisme de la renommée, la perspective de l'antiquité des annales les figurent à l'imagination des peuples; enfin si le parterre les revoyait comme leurs serviteurs ou leurs *valets de chambre* ont pu les voir? Non, quelque vraies que soient ces copies des petits défauts des grands personnages, elles déplaisent dans les tableaux tragiques, et ne doivent entrer que dans les cadres de la satire et de la tragi-comédie des Calderon et des Lope de Véga...

N. Lemercier, *Remarques sur les Bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, lues à l'Académie française, le 5 avril 1825.

II

LEBRUN

La tragédie française s'affadit dans la répétition des mêmes modèles. Il faut demander au théâtre allemand et au théâtre anglais des couleurs nouvelles, et « essayer un rapprochement entre la Melpomène étrangère et la nôtre ».

TEXTES CITÉS

Articles de *La Renommée,* 1819.
Marie Stuart, préface, 1820.
Le Cid d'Andalousie[1], préface, 1844.

Il se peut que notre poésie manque parfois de certaines teintes, d'une certaine couleur, d'une certaine vérité qu'elle pourrait emprunter sans honte à la poésie des autres peuples. Nos richesses nationales ne doivent point nous fermer les yeux sur les richesses étrangères, et le patriotisme n'exclut pas la justice.

P. Lebrun, articles de *La Renommée*, I, Lord Byron, 7 juillet 1819.

L'épigraphe de cette tragédie nouvelle, *domestica facta*, devrait être désormais celle de toutes nos tragédies. Des sujets tirés de notre histoire, empreints de nos mœurs, intéressent tout autrement que ceux pris de la fable et des histoires antiques. L'éducation de la France faite à une bien rude école est devenue plus forte et plus austère. Nous ne sommes plus au temps où les spectateurs aimaient à reconnaître dans *Esther* et dans *Bérénice* les passions et

1. *Le Cid d'Andalousie* a été représenté en 1825; mais la préface n'a été imprimée qu'en 1844.

les intrigues de la cour. Il nous faut de grands spectacles qui nous élèvent l'âme, qui, pour répondre à nos pensées habituelles, nous parlent de patrie, de gloire, d'indépendance.

P. Lebrun, articles de *La Renommée*, V, *Jeanne d'Arc*, trag. de M. Davrigny, 25 juin 1819.

Nos tragédies modernes, en général, tournent trop dans le même cercle. Ne serait-il pas temps d'abandonner ces formes usées, ces moyens de convention, ces péripéties qu'on voit venir de si loin? N'est-il pas temps qu'un prince tragique cesse d'assembler son conseil pour ne rien résoudre; que, pour finir les actes, on n'excite plus de révoltes; que les reines et les duchesses ne se jettent plus au milieu des soldats, quand on mène quelqu'un au supplice; que les tyrans, après avoir condamné leur victime, n'envoient plus tous de la même manière révoquer l'ordre qu'ils ont donné; et qu'enfin, lorsque le crime est sans remède, les remords ne soient plus absolument de rigueur?

Le moment serait peut être également venu de chasser du style toutes les vieilles banalités, d'abandonner désormais ces *lieux*, ces *tristes lieux*, ces *terribles lieux*, qui terminent si commodément un grand nombre de nos vers; de finir les phrases commencées; de faire en sorte, par exemple, qu'un sénéchal qui, étant seul, s'écrie : *Ah! faut-il...* achève son idée, s'il en a une; de faire parler les rois et les régents sans leur faire dire *ma volonté suprême*, et encore moins que

> ... la raison d'État, dans ses sombres maximes,
> N'a bien souvent aux rois ordonné que des crimes.

Car les rois et les régents, en parlant d'eux-mêmes, n'ont jamais dit de ces choses-là.

P. Lebrun, articles de *La Renommée*, V, *Jeanne d'Arc*, trag. de M. Davrigny, 25 juin 1819.

Je dois cette tragédie à Schiller... Les critiques français

m'ont reproché une imitation trop suivie de la pièce allemande; les critiques étrangers trouveront peut-être que je ne l'ai point assez imitée...

Quel que soit le jugement que l'on porte de cette pièce, peut-être me saura-t-on gré d'avoir essayé un rapprochement entre la Melpomène étrangère et la nôtre; d'avoir opéré l'alliance de deux muses qui semblaient ennemies irréconciliables, et enfin d'avoir introduit sur le théâtre français, sans blesser la sévérité de notre goût et de nos règles, des formes et des couleurs qui manquaient à notre littérature dramatique, et que je crois indispensables à la tragédie moderne.

P. Lebrun, *Marie Stuart*, préface.

Ce n'était point par fantaisie, par frivole intérêt, et pour exciter une vaine curiosité, que j'avais voulu montrer mademoiselle Mars dans la tragédie avec Talma. En donnant à la première actrice de la comédie un rôle tragique, je n'avais pas fait seulement une chose intéressante pour les spectateurs et avantageuse pour la pièce, j'avais cru faire une chose utile pour l'art.

Qu'on se reporte un moment en 1825. Le public de cette époque n'était point tel qu'il est aujourd'hui et que l'ont fait des tentatives hardies et puissantes... Le public en 1825 voulait du nouveau, mais il se tenait en garde contre le nouveau : il était défiant, exigeant, chatouilleux; on avait à compter avec ses susceptibilités, ses incertitudes, dirai-je ses préjugés. Une expression très simple lui faisait froncer le sourcil; il était sévère pour le mot propre; les mots familiers lui plaisaient difficilement; ce qui n'était pas noble ne pouvait passer qu'à grand'peine... On ne pouvait... pas toujours en 1820[1] montrer une situation dans tout son naturel, un caractère dans toute sa vérité.

Et il en était ainsi du style. Dans le même ouvrage[2],

1. Date de la première représentation de *Marie Stuart*.
2. *Marie Stuart*.

j'avais essayé de faire entrer en un passage du cinquième acte, qu'on a trouvé touchant, le mot de *mouchoir;* j'avais dit :

Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse,
Que pour toi de ses mains a *brodé* ta maîtresse.

Ce *mouchoir brodé* épouvanta ceux qui entendirent d'abord la pièce. Ils me supplièrent à mains jointes de changer des mots si dangereux, et qui ne pouvaient manquer de faire rire toute la salle à l'instant le plus pathétique, et je mis en place ceux qu'on lit aujourd'hui, et que je laisse subsister pour marquer en quelque sorte la date de cet ouvrage. J'écrivis :

Prends ce don, ce *tissu*, ce gage de tendresse,
Qu'a pour toi de ses mains *embelli* ta maîtresse.

On trouva ce *tissu* infiniment préférable; cela était plus digne, et personne ne vit plus rien dans ces vers que de fort satisfaisant.

Or le public de 1825 n'était guère différent de celui de 1820. Aucun ouvrage n'avait paru entre *Marie Stuart* et le *Cid d'Andalousie* qui fût de nature à apprivoiser son goût et sa dignité. Quand après un pas heureux, j'en voulus faire un second, qui portât l'art plus avant dans cette route où d'autres sont venus depuis laisser des traces plus profondes, je dus songer à appeler à mon secours tout ce qui pouvait rendre ce pas moins hasardeux. La plus grande innovation de ma tragédie était dans le style. J'avais cherché à le faire descendre cette fois au ton le plus simple et le plus familier que pût supporter le drame sérieux. Mais pour que ce naturel et cette simplicité ne fussent point jugés à contre-sens, et ne fussent point pris pour de la négligence, de la faiblesse ou de la trivialité, il était nécessaire qu'ils fussent rendus au théâtre selon l'intention du poète. Il fallait un instrument qui pût abaisser le ton sans cesser d'être pur et harmonieux.

L'exemple et l'influence de Talma n'avaient pas encore pu apprendre aux actrices de son temps à parler. La tragédienne alors en réputation, mademoiselle Duchesnois,

avait un admirable talent, de la vigueur, de beaux élans, une voix charmante ; mais, il faut le dire, elle déclamait et chantait, elle ne parlait pas ; elle avait plus de chaleur et de verve que de vérité, de naturel et de grâce. Mademoiselle Mars, qui ne savait pas déclamer, possédait, outre cet avantage, les autres dons qui manquaient à mademoiselle Duchesnois. Elle me parut donc, pour l'œuvre que j'entreprenais, une indispensable auxiliaire ; elle me sembla faite tout exprès pour apprendre à parler aux autres, et pour faire entrer, en y accoutumant le public, la comédie noble dans le domaine tragique...

P. LEBRUN, *Le Cid d'Andalousie*, préface.

III

SOUMET

Timidité de l'imagination des Français. Qu'ils s'enhardissent en imitant le théâtre allemand.

TEXTE CITÉ

Les scrupules littéraires de madame la baronne de Staël, 1814.

Lorsqu'on parcourt les diverses conceptions dramatiques des poètes allemands, on croit errer au milieu d'une foule de décorations tantôt magnifiques, tantôt bizarres, jetées au hasard sur des plans divers, et qui, pour produire un admirable effet, n'ont besoin que d'être soumises aux règles de la perspective théâtrale. La littérature allemande ayant été précédée par toutes les littératures de l'Europe, n'en présenta d'abord qu'une pâle copie, et les grands auteurs de l'école dramatique moderne, n'attribuant qu'aux inconvénients de l'imitation le peu de succès de leurs devanciers, ont secoué le joug de tous les modèles, et donné à leur Melpomène la liberté pour premier attribut. Je ne sais pourquoi les Français se révoltent contre l'indépendance littéraire des autres nations. Quelles inspirations pourrions-nous chercher dans les pièces du théâtre germanique, si leurs auteurs n'avaient fait que se soumettre à notre système théâtral... Eh ! que nous importent les défauts des tragiques allemands, s'il est vrai que les beautés dont plusieurs de leurs ouvrages étincellent aient agrandi pour nous le domaine des beaux-arts.

Soumet, *Les Scrupules littéraires de madame la baronne de Staël.* (*Marie Stuart*, trag. de Schiller.)

On ne saurait trop répéter aux Français qu'ils marchent avec trop de crainte dans les champs de l'imagination ; ils ne font point entrer assez d'idéal dans leur manière de considérer les beaux-arts; ils veulent en ramener toutes les productions à des imitations positives; et cependant le talent poétique, ce luxe de notre âme, a quelquefois besoin de dédaigner la beauté des objets réels, pour arriver à cette sorte de sublime dont il ne trouve de modèle que dans sa propre inspiration.

SOUMET, *Les Scrupules littéraires de madame la baronne de Staël.* (*De la Poésie.*)

IV

CASIMIR DELAVIGNE

Il faut innover, mais avec prudence. Théorie du juste milieu dramatique et de « l'audace réglée par la raison ».

TEXTES CITÉS

Discours de réception à l'Académie française, 7 juillet 1825.
Marino Faliéro, préface, 1829.

... Qu'il me soit permis de le croire dans l'intérêt de cette génération naissante à laquelle je m'honore d'appartenir, il est encore possible de créer pour qui veut rester fidèle à sa nature. Ces innovations dont le besoin tourmente tous les esprits, et que semble appeler une littérature enrichie et comme fatiguée par tant de chefs-d'œuvre, c'est au théâtre qu'elles ont surtout leurs triomphes et leurs dangers. Sur cette mer tant de fois et si glorieusement parcourue, on ne peut rien découvrir sans s'exposer aux orages. Là aussi, messieurs, s'il m'est permis de rappeler une fiction poétique, là s'élève ce génie des tempêtes dont parle Camoëns; il arrête, il épouvante le jeune poète qui se sent prédestiné aux hasardeuses entreprises; il lui montre les écueils, il lui nomme les nochers malheureux, il lui raconte les naufrages : « Tu t'égares; ne tente pas des routes nouvelles : tout finit à cet horizon où ta vue s'arrête. Au delà de cette limite, plus d'astres pour te guider, plus de flots pour te soutenir; rien que le naufrage et l'abîme. » Mais qu'importent ces effrayantes prophéties, si le génie du poète le précipite malgré lui dans les hasards! dût-il se perdre, il s'ouvrira des chemins, il affrontera les écueils, au risque de s'y briser; si l'horizon qui le presse ne peut le contenir, pour se faire de l'espace, il en franchira les bornes.

Il attachera son nom à quelques régions ignorées jusqu'à lui; et, comme dans les mondes réels, ces terres inconnues ne dateront leur existence que du jour de leur découverte.

Mais à travers tant de périls, qui peut nous conduire à cette gloire, objet idéal de toutes les ambitions en littérature? Une religieuse conscience, une audace réglée par la raison. Raisonnables avant tout, marchons ensuite avec indépendance, sans céder aux opinions exclusives, sans nous soumettre en aveugles aux théories qui veulent devancer l'art et qui ne doivent venir qu'après lui. Quel génie créateur se révoltera contre les formes anciennes pour s'en laisser prescrire de nouvelles? Ce ne serait que changer de servitude. Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme pour elles. Quand d'imposantes beautés peuvent justifier nos écarts, c'est aimer l'esclavage, c'est immoler la vraisemblance à la routine, que de presser notre sujet dans des entraves qu'il repousse. Mais s'affranchir des règles pour se faire singulier, lorsque l'action dramatique les comporte, c'est chercher son triomphe dans une servile concession aux idées du moment, et le pire des esclavages est celui qui joue la liberté. Admirateurs ardents de Sophocle, sachons donc admirer Shakespeare et Gœthe, moins pour les reproduire en nous, que pour apprendre en eux à rester ce que la nature nous a faits. Quel que soit le parti littéraire qui nous adopte ou nous rejette, cherchons le vrai en évitant la barbarie; sans confondre la liberté avec la licence, obéissons aux besoins d'un sujet dont le développement nous emporte : mais ne nous attachons pas au sort d'un écrivain fameux, pour nous faire traîner à la réputation sous sa livrée. Ce qui est vrai en lui est faux en nous; ce qui le jette hors des rangs nous confond avec la foule.

C. DELAVIGNE, *Discours de réception à l'Académie française.*

J'ai conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle, où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais

marcher avec plus de hardiesse et de liberté, où des acteurs dont le talent n'avait pas l'occasion de se produire, pourront s'exercer dans un genre plus élevé...

Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé? c'est ce que je ne déciderai pas, et ce qui d'ailleurs me paraît de peu d'importance. La raison la plus vulgaire veut aujourd'hui de la tolérance en tout; pourquoi nos plaisirs seraient-ils seuls exclus de cette loi commune? L'histoire contemporaine a été féconde en leçons; le public y a puisé de nouveaux besoins : on doit beaucoup oser si l'on veut les satisfaire. L'audace ne me manquera point pour remplir autant qu'il est en moi cette tâche difficile. Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont léguée. Dans le reste, tous ont innové; tous, selon les mœurs, les besoins et le mouvement de leur siècle, ont suivi des routes différentes qui les conduisaient au même but. C'est en quelque sorte les imiter encore que de chercher à ne pas leur ressembler, et peut-être la plus grande preuve, l'hommage le mieux senti de notre admiration pour de tels hommes est ce désespoir même de faire aussi bien, qui nous force à faire autrement.

C. DELAVIGNE, *Marino Faliéro*, préface.

CHAPITRE III

LES THÉORIES ROMANTIQUES

1° Il faut s'affranchir des unités et faire du drame « un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue ». Souci d'une vérité plus riche et plus vivante. « Tout regardé à la fois sous toutes ses faces. » (P. 210.)

2° Mélange des genres : le sublime et le grotesque. (P. 214.)

3° Peinture des caractères individuels et complexes. Évocation pittoresque du passé : la couleur locale. (P. 217.)

4° Le drame doit contenir une philosophie et être un enseignement pour la foule. Les personnages auront une valeur symbolique. (P. 218.)

5° Le style, familier, comique, tragique, et parfois épique. (P. 221.)

6° Mais le drame doit rester une œuvre d'art et ne pas verser dans le mélodrame. Aussi gardera-t-il : 1° la concentration ; le poète doit choisir « le caractéristique » ; 2° le vers, « forme optique de la pensée. » (P. 221).

TEXTES CITÉS

Victor Hugo, *Cromwell*, préface, 1827.
— *Lucrèce Borgia*, préface, 1833.
— *Marie Tudor*, note, 1833.
— *Littérature et Philosophie mêlées*, 1834.
— *Angelo*, préface, 1835.
— *Ruy Blas*, préface, 1838.

A. DE VIGNY, *Le More de Venise*, Lettre à Lord ***, 1829.
— *La Maréchale d'Ancre*, Avant-propos, 1831.
— *Chatterton*, Dernière nuit de travail, 1834.
— *Journal d'un poète*[1], 1867.
EM. DESCHAMPS, *Études françaises et étrangères*, préface, 1828.
A. DUMAS : *Charles VII chez ses grands vassaux*, préface, 1831.
A. DE MUSSET : *De la tragédie*, 1838.

1° Il faut s'affranchir des unités et faire du drame « un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue ». Souci d'une vérité plus riche et plus vivante. « Tout regardé à la fois sous toutes ses faces. »

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs, pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour, comme s'ils s'étaient dit bucoliquement :

Alternis cantemus; amant alterna Camenæ.

Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte ? Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance ? Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scène, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés,

1. Voir la note 1 de la page 134.

comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : — Vraiment! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir ! — A quoi ils répondraient sans doute : — Il serait possible que cela vous amusât ou vous intéressât, mais ce n'est point là la question ; nous sommes les gardiens de la Melpomène française. — Voilà!...

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ? poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures ? brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux Marché ? dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois où son ambition fait fermenter une assemblée populaire ? décapiter Charles Ier et Louis XVI ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir White-Hall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais ?

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements, appliquer la même mesure sur tout ! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces

figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux, tout cela mourra dans l'opération...

HUGO, *Cromwell*, préface.

La Médée de Corneille. — Le public français a fait jusqu'ici des *prodiges de respect.* Écouter la tragédie classique avec ses froides abstractions, telle qu'elle lui a été servie jusqu'ici, se résigner à entendre des vers dont le second est toujours faux à cause de la cheville, ce qui force l'esprit à en retrancher dix sur vingt, c'est prodigieux. Il n'est pas surprenant qu'il se lasse.

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1842.

La tragédie française a été presque toujours *une suite de discours sur une situation donnée.*

A. DE VIGNY, *Journal d'un poète*, 1842.

La scène française s'ouvrira-t'elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue ; — dans sa composition, des caractères, non des rôles, des scènes paisibles sans drames, mêlées à des scènes comiques et tragiques; — dans son exécution un style familier, comique, tragique et parfois épique ?

A. DE VIGNY, *Le More de Venise.* (Lettre à lord ***.)

Considérez d'abord que, dans le système qui vient de s'éteindre, toute tragédie était une catastrophe et un dénoûment d'une action déjà mûre au lever du rideau, qui ne tenait plus qu'à un fil et n'avait plus qu'à tomber. De là est venu ce défaut qui vous frappe, ainsi que tous les étrangers, dans les tragédies françaises : cette parcimonie de scènes et de développements, ces faux retardements, et puis tout-à-coup cette hâte d'en finir, mêlée à cette crainte

que l'on sent presque partout dé manque d'étoffe pour remplir le cadre de cinq actes...

Ce ne sera pas ainsi qu'à l'avenir procédera le poète dramatique. D'abord il prendra dans sa large main beaucoup de temps et y fera mouvoir des existences entières ; il créera l'homme, non comme *espèce*, mais comme *individu*, seul moyen d'intéresser à l'humanité ; il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera seulement dans leur cœur ces germes de passions par où se préparent les grands événements ; puis, lorsque l'heure en sera venue, et seulement alors, sans que l'on sente que son doigt la hâte, il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des nœuds inextricables et multipliés. Alors, bien loin de trouver des personnages trop petits pour l'espace, il gémira, il s'écriera qu'il manque d'air et d'espace ; car l'art sera tout semblable à la vie, et dans la vie une action principale entraîne autour d'elle un tourbillon de faits nécessaires et innombrables. Alors le créateur trouvera dans ses personnages assez de têtes pour répandre toutes ses idées, assez de cœurs à faire battre à tous ses sentiments, et partout on sentira son âme entière agitant la masse. *Mens agitat molem.*

A. DE VIGNY, *Le More de Venise*. (Lettre à lord***.)

Le théâtre est avant tout chose de fantaisie : je ne comprends donc pas qu'on l'emprisonne dans un système. Un même sujet se présentera sous vingt aspects divers à vingt imaginations différentes : tracez des règles uniformes, forcez ces imaginations de les suivre, et il y a cent à parier contre un que vous aurez dix-neuf mauvais ouvrages ; laissez chacun prendre son sujet à sa guise, le tailler à sa fantaisie ; accordez liberté entière à tous, depuis les douze heures de Boileau jusqu'aux trente ans de Shakespeare, depuis le vers libre de Jodelle jusqu'à l'alexandrin de Racine, depuis les trilogies de Beaumarchais jusqu'aux proverbes de Théodore Leclercq ; et alors chaque individu flairera ce qui conviendra le mieux à son organisation,

amassera ses matériaux, bâtira son monde à part, soufflera dessus pour lui donner la vie, et viendra, au jour dit, avec un résultat sinon complet, du moins original, sinon remarquable, du moins individuel.

Alex. DUMAS, *Charles VII chez ses grands vassaux*, préface.

Il [l'auteur] l'a déjà dit ailleurs, le drame comme il le sent, le drame comme il voudrait le voir créer par un homme de génie, le drame selon le XIXe siècle, ce n'est pas la tragi-comédie lointaine, démesurée, espagnole et sublime de Corneille; ce n'est pas la tragédie abstraite, amoureuse, idéale et divinement élégiaque de Racine ; ce n'est pas la comédie profonde, sagace, pénétrante, mais trop impitoyablement ironique, de Molière; ce n'est pas la tragédie à intention philosophique de Voltaire ; ce n'est pas la comédie à action révolutionnaire de Beaumarchais; ce n'est pas plus que tout cela, mais c'est tout cela à la fois ; ou, pour mieux dire, ce n'est rien de tout cela. Ce n'est pas, comme chez ces grands hommes, un seul côté des choses, systématiquement et perpétuellement mis en lumière ; c'est tout regardé à la fois sous toutes ses faces.

HUGO, *Marie Tudor*, note.

2° Mélange des genres : le sublime et le grotesque.

Du jour où le christianisme a dit à l'homme : — Tu es noble, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie : — de ce jour le drame a été créé...

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame : le caractère du drame est le

réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art...

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. Tartuffe n'est pas beau, Pourceaugnac n'est pas noble ; Pourceaugnac et Tartuffe sont d'admirables jets de l'art.

Que si, chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes, ils renouvellent leur prohibition du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second, l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leurs rameaux de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules; de l'autre, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de son côté, laissant entre eux le réel ; l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. D'où il suit qu'après ces abstractions il restera quelque chose à représenter, l'homme; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le drame.

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble.

V. Hugo, *Cromwell*, préface.

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du Créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

HUGO, *Cromwell*, préface.

Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe.

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique.

HUGO, *Cromwell*, préface.

3° Peinture des caractères individuels et complexes. Évocation pittoresque du passé : la couleur locale.

L'homme est exalté ou simple ; autrement il est faux. Le poète saura donc à l'avenir que montrer l'homme tel qu'il est, c'est déjà émouvoir. En vérité je n'ai nul besoin de toucher dès l'abord le *fil* toujours pressenti d'une action pour m'intéresser à un caractère tracé avec vérité ; on m'a déjà ému si l'on m'a présenté l'image d'une vraie créature de Dieu. Je l'aime parce qu'elle *est*, et que je la reconnais à sa marche, à son langage, à tout son air, pour un être vivant jeté sur le monde, ainsi que moi, comme pâture à la destinée ; mais que cet être *soit*, ou sinon je romps avec lui. Qu'il ne veuille pas paraître ce que la muse de la politesse, dans son langage faussement noble, a nommé un *héros*. Qu'il ne soit pas plus qu'un homme, car autrement il serait beaucoup moins ; qu'il agisse selon un cœur mortel, et non selon la représentation imaginaire d'un personnage mal imaginé ; car c'est alors que le poète mérite véritablement le nom d'*imitateur de fantômes* que lui donne Platon en le chassant de sa république.

A. DE VIGNY. *Le More de Venise.* (Lettre à lord ***.)

La question n'est pas dans la coupe matérielle des scènes et des actes, dans les passages subits d'une forêt à un château, et d'une province à une autre, toutes choses dont on fait aussi bien de se passer quand on le peut, et qu'on ne doit ni repousser ni rechercher ; mais... elle est réellement dans la peinture individualisée des

caractères, dans le remplacement continuel du récit par l'action, dans la naïveté du langage ou le coloris poétique, dans un style enfin tout moderne.

Em. Deschamps, *Etudes françaises et étrangères*, préface.

Non qu'il convienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui, *de la couleur locale*, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble au reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère...

Hugo, *Cromwell*, préface.

4° Le drame doit contenir une philosophie et être un enseignement pour la foule. Les personnages auront une valeur symbolique.

Si l'art est une fable, il doit être une fable philosophique.

A. de Vigny, *La Maréchale d'Ancre*, Avant-propos.

Je voulais faire une œuvre de style plutôt qu'un drame d'action ; je désirais mettre en scène plutôt des types que des hommes : ainsi Yakoub était pour moi la représentation de l'esclavage d'Orient, Raymond, de la servitude d'Occident, le Comte, c'était la féodalité, le Roi, la monarchie. Une idée morale... planait sur le tout.

A. Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux*, préface.

Le théâtre, on ne saurait trop le répéter, a de nos jours une importance immense, et qui tend à s'accroître sans cesse avec la civilisation même. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et haut. Lorsque Corneille dit :

Pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose,

Corneille, c'est Mirabeau. Quand Shakespeare dit : *To die, To sleep*, Shakespeare, c'est Bossuet.

L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. Quand il voit chaque soir ce peuple si intelligent et si avancé, qui fait de Paris la cité centrale du progrès, s'entasser en foule devant un rideau que sa pensée, à lui chétif poète, va soulever le moment d'après, il sent combien il est peu de chose, lui, devant tant d'attente et de curiosité; il sent que si son talent n'est rien, il faut que sa probité soit tout; il s'interroge avec sévérité et recueillement sur la portée philosophique de son œuvre; car il se sait responsable, et il ne veut pas que cette foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il lui aura enseigné. Le poète aussi a charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde.

HUGO, *Lucrèce Borgia*, préface.

Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel des choses sérieuses; maintenant que l'amusement des yeux par des surprises enfantines fait sourire tout le monde au milieu même de ses grandes aventures, c'est, ce me semble, le temps du DRAME DE LA PENSÉE.

A. DE VIGNY, *Chatterton*, Dernière nuit de travail.

Une idée qui est l'examen d'une blessure de l'âme devait avoir dans sa forme l'unité la plus complète, la simplicité

la plus sévère... L'action matérielle est assez peu de chose pourtant... Mais ici l'action morale est tout.

A. de Vigny, *Chatterton*, Dernière nuit de travail.

On ne saurait trop le redire, pour quiconque a médité sur les besoins de la société, auxquels doivent toujours correspondre les tentatives de l'art, aujourd'hui plus que jamais le théâtre est un lieu d'enseignement. Le drame... doit donner à la foule une philosophie, aux idées une formule, à la poésie des muscles, du sang et de la vie, à ceux qui pensent une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi.

Il va sans dire que les conditions de l'art doivent être d'abord et en tout remplies. La curiosité, l'intérêt, l'amusement, le rire, les larmes, l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature, l'enveloppe merveilleuse du style, le drame doit avoir tout cela, sans quoi il ne serait pas le drame; mais, pour être complet, il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire. Laissez-vous charmer par le drame, mais que la leçon soit dedans et qu'on puisse toujours l'y retrouver.

Hugo, *Angelo*, préface.

Au delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal, créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire, et nous le répétons, des hommes; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là; et enfin du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale : tel est le but du drame.

Hugo, *Ruy Blas*, préface.

5° Le style varié comme le drame lui-même, à la fois familier, comique, tragique, et parfois épique.

Le poète lyrique peut psalmodier ses vers, je crois même qu'il le doit, enlevé par l'inspiration...

Mais un drame ne présentera jamais aux peuples que des personnages réunis pour se parler de leurs affaires; ils doivent donc parler. Que l'on fasse pour eux ce *récitatif* simple et franc dont Molière est le plus beau modèle dans notre langue; lorsque la passion et le malheur viendront animer leur cœur, élever leurs pensées, que le vers s'élève un moment jusqu'à ces mouvements sublimes de la passion qui semblent un *chant*, tant ils emportent nos âmes hors d'elles-mêmes!

Chaque homme, dans sa conversation habituelle, n'a-t-il pas ses formules favorites, ses mots coutumiers nés de son éducation, de sa profession, de ses goûts, appris en famille, inspirés par ses amours et ses aversions naturelles, par son tempérament bilieux, sanguin ou nerveux, dictés par un esprit passionné, ou froid, calculateur ou candide ?. . Faut-il donc toujours que chaque personnage se serve des mêmes mots, des mêmes images que tous les autres emploient aussi ? Non, il doit être concis ou diffus, négligé ou calculé, prodigue ou avare d'ornements selon son caractère, son âge, ses penchants. Molière ne manqua jamais à donner ces touches fermes et franches qu'apprend l'observation attentive des hommes, et Shakespeare ne livre pas un proverbe, un juron au hasard.

A. DE VIGNY, *Le More de Venise*. (Lettre à lord***.)

6° Mais le drame doit rester une œuvre d'art et ne pas verser dans le mélodrame. Aussi gardera-t-il : 1° la concentration; le poète doit choisir « le caractéristique »; 2° le vers, « forme optique de la pensée ». Ce que doit être le vers du drame.

La nature donc ! la nature et la vérité. — Et ici, afin de

montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé, essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du *romantisme*. La vérité de l'art ne saurait être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*...

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit, le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée : on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire; créer, s'il fait de la poésie.

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes : l'extérieur par leurs discours et leurs actions, l'intérieur par les *a parte* et les monologues; de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.

On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit *choisir* dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le *beau*, mais le *caractéristique*.

HUGO, *Cromwell*, préface.

Le commun est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine. Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doivent avoir un accent...

Nous n'hésitons pas... à considérer le vers comme un des moyens les plus propres à préserver le drame du fléau que nous venons de signaler, comme une des digues les plus puissantes contre l'irruption du *commun*...

Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai ? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière? Le vin, qu'on nous permette une trivialité de plus, cesse-t-il d'être du vin pour être en bouteille ?

Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre; inépuisable dans la vérité de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère; fuyant la *tirade;* se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage; s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être *beau*, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée; en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. Il nous semble que ce vers-là serait bien *aussi beau que de la prose.*

HUGO, *Cromwell*, préface.

Dieu soit loué! le poète pourra suivre son inspiration aussi librement que dans la prose, et parcourir sans obstacle l'échelle entière de ses idées, sans craindre de sentir les degrés manquer sous lui. Nous ne sommes pas assez heureux pour mêler dans la même scène la prose aux vers blancs et aux vers rimés; vous avez en Angleterre ces trois octaves à parcourir, et elles ont entre elles une harmonie qui ne peut s'établir en français. Il fallait pour les

traduire détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant), c'est ce que j'ai tenté. La prose, losqu'elle traduit les passages épiques, a un défaut bien grand, et visible surtout sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursouflée, guindée et mélodramatique, tandis que le vers, plus élastique, se plie à toutes les formes : lorsqu'il vole, on ne s'en étonne pas ; car, lorsqu'il *marche*, *on sent qu'il a des ailes.*

A. DE VIGNY, *Le More de Venise*. (Lettre à lord ***.)

Sans doute la popularité est le complément magnifique des conditions d'un art bien rempli ; mais, en ceci comme en tout, qui n'a que la popularité n'a rien... Il y a une popularité misérable qui n'est dévolue qu'au banal, au trivial, au commun... L'art la dédaigne. L'art ne recherche l'influence populaire sur les contemporains qu'autant qu'il peut l'obtenir en restant dans ses conditions d'art.

HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*.
(But de cette publication.)

Il faudra... à la scène une prose aussi en saillie que possible, très fermement sculptée, très nettement ciselée, ne jetant aucune ombre douteuse sur la pensée, et presqu'en ronde bosse ; il faudra à la scène un vers où les charnières soient assez multipliées pour qu'on puisse les plier et les superposer à toutes les formes les plus brusques et les plus saccadées du dialogue et de la passion. La prose en relief, c'est un besoin du théâtre ; le vers brisé, c'est un besoin du drame.

HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*.
(But de cette publication.)

CHAPITRE IV

LE MÉLODRAME

Le mélodrame est « l'expression du siècle » et doit avoir droit de cité dans la littérature.

TEXTE CITÉ

Charles Nodier, *Mélanges de littérature et de critique*, 1820.

S'il n'est pas douteux que les peuples acquièrent de nouveaux besoins politiques dans les révolutions, il est également évident qu'ils doivent y constater de nouveaux besoins moraux, et que leurs organes plus exercés, accoutumés à des impressions plus énergiques et plus profondes, chercheront désormais des impressions analogues jusque dans les plaisirs de l'esprit. Ainsi l'inutile levée de boucliers des classiques contre les romantiques... n'empêchera pas le mélodrame de se naturaliser sur notre scène : c'est... une de ces conquêtes de la civilisation, et une de ces conquêtes irréparables dont il n'est pas possible de s'appauvrir, parce quelles sortent d'elles-mêmes de l'institution sociale, et qu'elles deviennent, comme la littérature l'est toujours, l'*expression d'un siècle*. Il me semble que bien des gens ne se sont déchaînés contre le mélodrame qu'à défaut d'apercevoir ce rapprochement. Il aurait peut-être été plus naturel et mieux entendu de donner une bonne direction à ce genre, en lui appropriant autant que possible quelques-unes des idées et des règles classiques, et en le faisant servir à un but d'utilité nationale. Aujourd'hui qu'on s'occupe beaucoup de l'éducation

du peuple, on devrait songer que le peuple des grandes villes fait son éducation ou la refait au mélodrame. De quelle importance, par exemple, ne serait pas la tragédie romantique appliquée, par des écrivains d'un certain talent, à l'étude de notre histoire? Il ne faut pas s'imaginer que la tragédie historique, traitée à la manière des classiques, puisse jamais produire les mêmes résultats. Il y a dans l'histoire une foule de détails naïfs, mais extrêmement caractéristiques, qui révolteraient la délicatesse de nos Muses scrupuleuses; et c'est précisément là le coup de pinceau qui appelle l'attention du peuple, et dont l'effet se met en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Ch. Nodier, Compte rendu de *la Gaule poétique*, par M. de Marchangy. (*Mélanges de littérature et de critique*.)

CHAPITRE V

LA RÉACTION CONTRE LE ROMANTISME

Ponsard. — Réaction contre le drame romantique. Retour au « bon sens », à « la simplicité, même nue », de l'action, des caractères et du style, au « naturel », au « vrai ».

TEXTES CITÉS

Ponsard. — *A propos d'*Agnès de Méranie, 1847.
— *Critique dramatique*, 1852.
— *Études antiques*, préface, 1852.
— *Discours de réception à l'Académie française*, 1856.

Je n'admets que la souveraineté du bon sens ; je tiens que toute doctrine, ancienne ou moderne, doit être continuellement soumise à l'examen de ce juge suprême...

Que veulent-ils donc dire avec leur réaction ? Il y a, en fait d'art, ce qui est bon et ce qui est mauvais. Peu importe la date, puisque le beau est éternellement beau. Est-ce qu'une manière de voir est nécessairement fausse, parce qu'elle est ancienne ; et, pour mériter le titre de champion des idées modernes, faut-il toutes les accepter, bonnes ou mauvaises, par cela seul qu'elles sont modernes ? Mais c'est précisément le fétichisme et la routine dont on a prétendu nous débarrasser. L'Art poétique est remplacé par la préface de *Cromwell*, voilà tout...

Ponsard, *A propos d'*Agnès de Méranie.

Quant au style, ils jugent que c'est être pauvre et impuissant que d'aimer ce qui est simple et naturel, et de

chercher à faire parler les personnages comme ils auraient pu parler. Il leur faudrait des amplifications à perte de vue, sous prétexte de lyrisme, des conversations impossibles, des métaphores disparates entassées les unes sur les autres, des comparaisons grotesques, des plaisanteries qui ont envie d'être gaies, des contrastes forcés, une intention continuelle et fatigante de produire de l'effet. Voilà ce qui constituerait un style moderne, et, à la vérité, on frappe ainsi les esprits peu exercés.

PONSARD, *A propos d'*Agnès de Méranie.

La première chose que je loue, c'est la simplicité du drame, simplicité qui n'exclut pas l'intérêt, au contraire. Le comble de l'art est d'obtenir l'effet par l'unité : c'est plus difficile que de créer beaucoup d'intrigues et d'embrouiller beaucoup d'actions ; mais c'est bien plus puissant ; et quand on s'est emparé du spectateur au point de concentrer son esprit sur le sort de deux ou trois personnages, l'attention, qui n'est pas détournée, se passionne et arrive insensiblement jusqu'au dernier degré d'intensité.

PONSARD, *Critique dramatique.* (La Dame aux Camélias.)

J'aime infiniment Homère... Ce que j'aime en lui, c'est son style très simple, très familier, très naïf, et qui en même temps représente les objets comme un tableau ; on croit voir tout ce qu'il décrit...

La *simplicité nue* d'Homère, suivant l'expression de M. Patin, la naïveté des discours, la rusticité des mœurs, voilà ce que j'ai tâché de reproduire, — comme une pâle gravure peut reproduire un magnifique tableau...

PONSARD, *Études antiques*, préface.

Je n'ai pas cherché des complications à l'intrigue [1] ; je

1. Ponsard parle de sa tragédie d'*Ulysse*.

l'ai prise telle qu'elle est dans le poème [1]... Ensuite je me suis efforcé de ramener les vers du drame à une simplicité extrême, et je me suis donné, pour arriver à ce résultat, autant de peine que d'autres pour entasser les images éclatantes et les idées ambitieuses. Enfin j'ai relégué le lyrisme dans les chœurs...

PONSARD, *Études antiques*, préface.

Parler comme la nature, voilà tout.

Ibid.

Je n'ignore pas... qu'on trouve trop peu d'invention dans mes intrigues, et trop de simplicité dans l'action de mes drames. Je conviens même qu'il n'y a pas beaucoup de complication, et qu'on n'y tombe pas de surprise en surprise et de péripétie en péripétie. Mais quoi! deux systèmes sont en présence, et je les crois inconciliables. Ou l'on ne se propose que d'amuser le spectateur et de tenir sa curiosité en éveil par des coups de théâtre multipliés et des intrigues bien embrouillées; alors il faut renoncer au développement des sentiments et des caractères, à la peinture des mœurs et des idées d'une époque, car toute la place est prise par la préparation des incidents, les transitions, les explications et les combinaisons. Dans ce système la situation naît toujours d'un événement extérieur, qui peut arriver ou ne pas arriver, qui dépend du hasard et non de la volonté des personnages, et dont toutes les circonstances sont tellement essentielles à la marche du drame, que, si on en changeait une seule, le drame n'existerait pas.

Ou bien il s'agit de représenter les mœurs d'un siècle, en les résumant dans les hommes célèbres qui en sont la personnification; il s'agit de développer un caractère, une passion ou un sentiment; en ce cas on n'a pas le loisir d'amasser des incidents et des complications; on va droit

1. L'*Odyssée*.

au cœur, droit à l'idée. D'ailleurs un plan plus élevé demande une exécution plus large ; la porte secrète, le mélodrame, la surprise nuiraient à la sincérité de l'œuvre, et l'habileté qu'on déploierait dans les petits moyens contrasterait avec les grands noms dont on évoque le souvenir.

Dans ce système, l'action naît du choc des intérêts ou des passions; elle se déroule par la seule logique des choses et l'opposition des caractères...

Faut-il donc, pour être dans les conditions de l'art, glacer et endormir le spectateur? Non, assurément. Le pire des genres est le genre ennuyeux; il ne faut jamais être froid; mais entendons-nous sur ce qu'on appelle froid : c'est un point sur lequel on ne doit pas accepter le jugement de tout le monde. Il y a spectateurs et spectateurs. La foule sera insensible au *Misanthrope*, qui remuera profondément certains esprits, et ces certains esprits s'ennuieront fort à la représentation d'un mélodrame qui passionnera la foule; une scène entre Oreste et Hermione me paraît beaucoup plus chaude que le coup de théâtre le plus imprévu, entremêlé des plus violentes exclamations. Il m'est fort indifférent de savoir comment se dénouera un imbroglio; il est très intéressant, au contraire, de remarquer avec quelle pénétration Molière et Racine ont étudié le cœur humain, quelle vérité il y a dans leurs observations, quelle justesse dans le langage, quelle force et quelle franchise dans la facture des vers. C'est là un très vif plaisir, et l'on doit plaindre ceux qui en sont privés. — Ce qui est froid, c'est ce qui est faux.

PONSARD, *Études antiques*, préface.

Quant à la couleur locale, nous en avons usé et abusé, et nous savons combien est facile cet étalage d'érudition; ce n'est pas qu'il faille en proscrire l'emploi : on peut en tirer d'excellents effets, et Racine l'a observée avec un très grand bonheur dans *Athalie*. Mais enfin, il n'importe pas extrêmement que les héroïnes de Racine parlent comme des Grecques ou comme des Françaises; ce qui

importe, c'est qu'elles parlent comme des femmes passionnées, car l'accent de la passion est le même dans tous les pays. Une faute contre le costume et la couleur historiques est un péché véniel; une faute contre le cœur est un vice radical.

PONSARD, *Discours de réception à l'Académie française.*

LIVRE IV

LES GENRES EN PROSE

CHAPITRE PREMIER

LE ROMAN

I

LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE

(Benjamin Constant. — Sainte-Beuve.)

Goût d'analyse exacte et de vérité.

TEXTES CITÉS

Benjamin CONSTANT, *Adolphe*, préface de la 3e édition, 1824.
SAINTE-BEUVE, *Volupté*, préface, 1834.

Ce n'est pas sans quelque hésitation que j'ai consenti à la réimpression de ce petit ouvrage, publié il y a dix ans. Sans la presque certitude qu'on voulait en faire une contrefaçon en Belgique... je ne me serais jamais occupé de cette anecdote, écrite dans l'unique pensée de convaincre deux ou trois amis réunis à la campagne de la possibilité de donner une sorte d'intérêt à un roman dont les personnages se réduiraient à deux, et dont la situation serait toujours la même.

Une fois occupé de ce travail, j'ai voulu développer quelques autres idées qui me sont survenues et ne m'ont pas semblé sans une certaine utilité. J'ai voulu peindre le mal que font éprouver même aux cœurs arides les souffrances qu'ils causent, et cette illusion qui les porte à se croire plus légers et plus corrompus qu'ils ne le sont...

Je ne sais si j'ai réussi ; ce qui me ferait croire au moins à un certain mérite de vérité, c'est que presque tous ceux de mes lecteurs que j'ai rencontrés m'ont parlé d'eux-mêmes, comme ayant été dans la position de mon héros.

Benjamin Constant, *Adolphe*, préface de la 3e édition.

Le véritable objet de ce livre est l'analyse d'un penchant, d'une passion, d'un vice même, et de tout le côté de l'âme que ce vice domine, et auquel il donne le ton, du côté languissant, oisif, attachant, secret et privé, mystérieux et furtif, rêveur jusqu'à la subtilité, tendre jusqu'à la mollesse, voluptueux enfin... Une telle pensée décrite, détaillée à bonne fin, mais toute confidentielle, une sorte de confession générale sur un point si chatouilleux de l'âme, et dans laquelle le grave et tendre personnage s'accuse si souvent lui-même de dévier de la sévérité du but, n'ira-t-elle pas contre les intentions du chrétien, en sortant ainsi inconsidérément du sein malade où il l'avait déposée, et qu'il voulait par là guérir ? Cette guérison délicate d'un tel vice *par son semblable* doit-elle se tenter autrement que dans l'ombre, et pour un cas tout à fait déterminé et d'exception ? Voilà ce que je me suis demandé longtemps. Puis, quand j'ai reporté les yeux sur les temps où nous vivons, sur cette confusion de systèmes, de désirs, de sentiments éperdus, de confessions et de nudités de toutes sortes, j'ai fini par croire que la publication d'un livre vrai aurait peine à être un mal de plus, et qu'il en pourrait même sortir çà et là quelque bien pour quelques-uns.

Sainte-Beuve, *Volupté*, préface.

II

A. DE VIGNY

Le roman ne doit pas être une confession, ni une autobiographie, ni la reproduction authentique du vrai, mais l'expression de la Vérité humaine, choisie et condensée.

TEXTES CITÉS

A. DE VIGNY, *Cinq Mars*, 4e édition. Réflexions sur la vérité dans l'art, 1829.
— *Servitude et Grandeur militaires*, 1835.

Cette VÉRITÉ, toute belle, toute intellectuelle, que je sens, que je vois et voudrais définir, dont j'ose ici distinguer le nom de celui du VRAI, pour me mieux faire entendre, est comme l'âme de tous les arts. C'est un choix du signe caractéristique dans toutes les beautés et toutes les grandeurs du VRAI visible; mais ce n'est pas lui-même, c'est mieux que lui; c'est un ensemble idéal de ses principales formes, une teinte lumineuse qui comprend ses plus vives couleurs, un baume enivrant de ses parfums les plus purs, un elixir délicieux de ses sucs les meilleurs, une harmonie parfaite de ses sons les plus mélodieux; enfin, c'est une somme complète de toutes ses valeurs. A cette seule VÉRITÉ doivent prétendre les œuvres de l'Art qui sont une représentation morale de la vie, les œuvres dramatiques. Pour l'atteindre, il faut sans doute commencer par connaître tout le VRAI de chaque siècle; être imbu profondément de son ensemble et de ses détails : ce n'est là qu'un pauvre mérite d'attention, de patience et de mémoire; mais ensuite il faut choisir et grouper autour d'un centre inventé : c'est là l'œuvre de l'imagination et de ce grand BON SENS qui est le génie lui-même.

A quoi bon les Arts s'ils n'étaient que le redoublement de la contre-épreuve de l'existence? Eh! bon Dieu! nous ne voyons que trop autour de nous la triste et désenchanteresse réalité; la tiédeur insupportable des demi-caractères, des ébauches de vertus et de vices, des amours irrésolus, des amitiés tremblotantes, des doctrines variables, des fidélités qui ont leur hausse et leur baisse, des opinions qui s'évaporent; laissez-nous rêver que parfois ont paru des hommes plus forts et plus grands, qui furent des bons ou des méchants plus résolus, cela fait du bien. Si la pâleur de votre *vrai* nous poursuit dans l'Art, nous fermerons ensemble le théâtre et le livre, pour ne pas le rencontrer deux fois. Ce que l'on veut des œuvres qui font mouvoir des fantômes d'hommes, c'est, je le répète, le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps; c'est donc la VÉRITÉ de cet homme et de ce *temps*, mais tous deux *élevés à une puissance* supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces. On la reconnaît, cette vérité, dans les œuvres de la pensée, comme l'on se récrie sur la ressemblance d'un portrait dont on n'a jamais vu l'original, car un beau tableau peint la vie, plus encore que le vivant.

. . . .

L'Histoire est un roman dont le peuple est l'auteur. L'esprit humain ne me semble se soucier du *vrai* que dans le caractère général d'une époque; ce qui lui importe surtout, c'est la masse des événements et les grands pas de l'humanité qui emportent les individus; mais indifférent sur les détails, il les aime moins *réels* que *beaux* ou *grands* et *complets* [1].

A. DE VIGNY, *Cinq-Mars*. (*Réflexions sur la vérité dans l'art.*)

On doit s'abandonner à une grande indifférence de la

1. Cf. Lamartine, *Jocelyn*. Avertissement de la 1re édition.

réalité historique pour juger les œuvres dramatiques, poèmes, romans ou tragédies, qui empruntent à l'histoire des personnages mémorables. L'Art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa *beauté idéale*. Il faut le dire, ce qu'il y ajoute de *vrai* n'est que secondaire, c'est seulement une illusion de plus dont il s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse. Il pourrait s'en passer, car la *vérité* dont il doit se nourrir est la *vérité d'observation sur la nature humaine et non sur l'authenticité du fait*. Les noms des personnages ne font rien à la chose. Tant mieux pour la mémoire de ceux que l'on choisit pour représenter des idées philosophiques ou morales ; mais encore une fois la question n'est pas là ; l'imagination fait d'aussi belles choses sans eux ; elle est une puissance toute créatrice ; les êtres fabuleux qu'elle anime sont doués de vie autant que les êtres réels qu'elle ranime. Nous croyons à Othello comme à Richard III dont le monument est à Westminster ; à Lovelace et à Clarisse autant qu'à Paul et à Virginie, dont les tombes sont à l'Ile-de-France. C'est du même œil qu'il faut voir jouer ces personnages et ne demander à la Muse que sa VÉRITÉ plus belle que le VRAI, soit que, rassemblant les traits d'un *caractère* épars dans mille individus incomplets, elle en compose un *type* dont le nom seul est imaginaire ; soit qu'elle aille choisir sous leur tombe et toucher de sa chaîne galvanique les morts dont on sait de grandes choses, les force à se lever encore et les traîne tout éblouis au grand jour où, dans le cercle qu'a tracé cette fée, ils reprennent à regret leurs passions d'autrefois, et recommencent par-devant leurs neveux le triste drame de la vie.

A. de Vigny, *Cinq-Mars*. (*Réflexions sur la vérité dans l'art.*)

Je ne puis m'empêcher de jeter ici ces réflexions sur la liberté que doit avoir l'imagination d'enlacer dans ses nœuds formateurs toutes les figures principales d'un siècle

et, pour donner plus d'ensemble à leurs actions, de faire céder parfois la réalité des faits à l'Idée que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité, enfin sur la différence que je vois entre la Vérité de l'Art et le Vrai du Fait.

A. de Vigny, *Cinq-Mars. (Réflexions sur la vérité dans l'art.)*

Je ne sais si un jour j'écrirai pour moi-même tous les détails intimes de ma vie; mais je ne veux parler ici que d'une des préoccupations de mon âme. Quelquefois, l'esprit tourmenté du passé et attendant peu de chose de l'avenir, on cède trop aisément à la tentation d'amuser quelques désœuvrés des secrets de sa famille et des mystères de son cœur. Je conçois que quelques écrivains se soient plu à faire pénétrer tous les regards dans l'intérieur de leur vie et même de leur conscience, l'ouvrant et le laissant surprendre par la lumière, tout en désordre et comme encombré de familiers souvenirs et des fautes les plus chéries. Il y a des œuvres telles parmi les plus beaux livres de notre langue, et qui nous resteront comme ces beaux portraits de lui-même que Raphaël ne cessait de faire. Mais ceux qui se sont présentés ainsi, soit avec un voile, soit à visage découvert, en ont eu le droit, et je ne pense pas que l'on puisse faire ses confessions à voix haute, avant d'être assez vieux, assez illustre et assez repentant pour intéresser toute une nation à ses péchés. Jusque-là on ne peut guère prétendre qu'à lui être utile par ses idées ou par ses actions.

A. de Vigny, *Servitude et grandeur militaires*, chap. 1er.

III

V. HUGO

Il faut au roman narratif et au roman épistolaire substituer le roman dramatique, qui « exprime dans une fable intéressante une idée utile », par « un mode d'exécution qui rend le roman semblable à la vie ».

TEXTE CITÉ

V. Hugo, *Sur Walter Scott*, à propos de *Quentin Durvard* (Muse française, juin 1823). (*Littérature et Philosophie mêlées*, 1823-1824.)

Quelle doit être l'intention du romancier ? C'est d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. Et, une fois cette idée fondamentale choisie, cette action explicative inventée, l'auteur ne doit-il pas chercher, pour la développer, un mode d'exécution qui rende son roman semblable à la vie, l'imitation pareille au modèle ? Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création ? Faudra-t-il donc se borner à composer, comme certains peintres flamands, des tableaux entièrement ténébreux, ou, comme les Chinois, des tableaux tout lumineux, quand la nature montre partout la lutte de l'ombre et de la lumière ? Or les romanciers, avant Walter Scott, avaient adopté généralement deux méthodes de composition contraires; toutes deux vicieuses, précisément parce qu'elles sont contraires. Les uns donnaient à leur ouvrage la forme d'une narration divisée arbitrairement en chapitres, sans qu'on devinât trop pourquoi, ou même uniquement pour délasser l'esprit du lecteur, comme l'avoue assez naïvement le titre de *descanso* (repos), placé par un vieil auteur espagnol[1] en tête

1. Marcos Obregon de la Ronda.

de ses chapitres. Les autres déroulaient leur fable dans une série de lettres qu'on supposait écrites par les divers acteurs du roman. Dans la narration, les personnages disparaissent, l'auteur seul se montre toujours; dans les lettres, l'auteur s'éclipse pour ne laisser jamais voir que ses personnages.

Supposons donc qu'au roman narratif, où il semble qu'on ait songé à tout, excepté à l'intérêt, en adoptant l'absurde usage de faire précéder chaque chapitre d'un sommaire, souvent très détaillé, qui est comme le récit du récit; supposons qu'au roman épistolaire, dont la forme même interdit toute véhémence et toute rapidité, un esprit créateur substitue le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie; qui ne connaisse d'autres divisions que celle des différentes scènes à développer; qui enfin soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. Vous trouverez, dans ce genre nouveau, les avantages réunis des deux genres anciens, sans leurs inconvénients. Quant à votre disposition des ressorts pittoresques, et en quelque façon magiques, du drame, vous pourrez laisser derrière la scène ces mille détails vieux et transitoires que le simple narrateur, obligé de suivre ses acteurs pas à pas comme des enfants aux lisières, doit exposer longuement s'il veut être clair; et vous pourrez profiter de ces traits profonds et soudains, plus féconds en méditations que des pages entières, que fait jaillir le mouvement d'une scène, mais qu'exclut la rapidité d'un récit.

HUGO, *Sur Walter Scott*, à propos de *Quentin Durward*. (*Muse française*, juin 1823.) — (*Littérature et philosophie mêlées*.)

IV

STENDHAL

Recherche des « petits faits vrais » et du naturel dans la forme. Condamnation de « l'emphase germanique et romantique ».

TEXTES CITÉS

Stendhal. — *Correspondance inédite.*
— *Armance*, Avant-propos, 1827.
— *La Chartreuse de Parme*, Avertissement, 1839.

M. Le Barbier [1], fatigué de tout ce moyen-âge [2], de l'ogive et des vêtements du XVe siècle, osa raconter une aventure qui a lieu en 1830, et laisser le lecteur dans une ignorance complète sur la forme de la robe que portent mesdames d'Espagne et Saint-Ange, ses deux héroïnes, car ce roman en a deux, contre toutes les règles suivies jusqu'ici.

L'auteur a osé bien plus : il a osé peindre le caractère de la femme de Paris, qui n'aime son amant qu'autant *qu'elle se croit tous les matins sur le point de le perdre...* Voilà une chose que les Allemands ne croiront jamais ; mais j'ai bien peur, cependant, que M. Le Barbier n'ait été peintre fidèle. La vie des Allemands est *contemplative* et *imaginative*. La morale, exécrable aux yeux des belles, la morale qui résulte du livre de M. Le Barbier est celle-ci : « Jeune homme qui voulez être aimé dans une civilisation où la vanité est devenue, sinon la passion, du moins le *sentiment* de tous les instants, chaque matin persuadez, avec politesse, à la femme qui, la veille, était votre maî-

1. Auteur du roman intitulé *Séduction et Repentir.*
2. Célui de Walter Scott.

tresse adorée, que vous êtes sur le point de la quitter. »

Ce nouveau système, s'il prend jamais, va renouveler tout le dialogue de l'amour... Suivant cet auteur, quand un amant s'ennuie auprès de sa maîtresse, ce qui à toute force peut arriver quelquefois dans ce siècle si moral, si hypocrite, si ennuyeux, ce qu'il a de mieux à faire, c'est tout simplement de ne pas nier son ennui; c'est un accident, c'est un malheur tout comme un autre.

Ceci paraîtra tout simple en Italie, le *naturel* dans les façons, dans les discours, y étant le *beau idéal*, mais en France, pays affecté, ce sera une grande innovation.

STENDHAL, *Correspondance inédite*, 2e série. (Lettre CXCI, 18 octobre 1832.)

J'abhorre le style contourné, et je vous avouerai que bien des pages de la *Chartreuse* ont été imprimées sur la dictée originale...

Je crois que depuis la destruction de la cour, en 1792, la part de la *forme* devient plus mince chaque jour... La plupart des fripons étant emphatiques et éloquents, on prendra bientôt en haine le ton déclamatoire. A dix-sept ans j'ai failli me battre en duel pour « la cime indéterminée des forêts », de Chateaubriand, qui comptait beaucoup d'admirateurs au sixième de dragons...

En composant la *Chartreuse*, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil, afin d'être toujours naturel; je ne veux pas, par des moyens factices, fasciner l'âme du lecteur. Ce pauvre lecteur laisse passer les mots ambitieux, par exemple, le *vent qui déracine les vagues;* mais ils lui reviennent après l'instant de l'émotion. Je veux, au contraire, que, si le lecteur pense au comte Mosca, *il ne trouve rien à rabattre...*

Tout le monde me dit qu'il faut annoncer les personnages, que la *Chartreuse* ressemble à des mémoires, et que les personnages paraissent à mesure qu'on en a besoin. Le défaut dans lequel je suis tombé me semble fort excusable; n'est-ce pas la vie de Fabrice qu'on écrit?...

Souvent je réfléchis un quart d'heure pour placer un adjectif avant ou après son substantif. Je cherche à raconter avec vérité et avec clarté ce qui se passe dans mon cœur. Je ne vois qu'une règle : être clair. Si je ne suis pas clair, tout *mon monde* est anéanti.

Je veux parler de ce qui se passe au fond de l'âme de Mosca, de la duchesse, de Clélia; c'est un pays où ne pénètre guère le regard des enrichis, comme le latiniste, le directeur de la Monnaie, M. le comte Roy, etc., etc., le regard des épiciers, des bons pères de famille, etc.

Si à l'obscurité de la chose je joins les obscurités du style de M. V...[1], de madame S...[2], etc...., si je joins à la difficulté du fonds les obscurités de ce style vanté, personne absolument ne comprendra la lutte de la duchesse contre Ernest IV.

Le style de M. de Chateaubriand et de M. V... me semble dire :

1° Beaucoup de petites choses agréables, mais inutiles à dire...

2° Beaucoup de petites *faussetés* agréables à entendre.

Le public, en se faisant plus nombreux, moins mouton, veut un plus grand nombre de *petits faits vrais* sur une passion, sur une situation de la vie.

Combien Voltaire, Racine, etc., tous enfin, excepté Corneille, ne sont-ils pas obligés de faire des vers *chapeaux* pour la reine! Eh bien, ces vers occupent la place qui était due légitimement à de petits faits vrais...

STENDHAL, *Correspondance inédite*, 2e série. (Lettre CCLXI, à Balzac, 30 octobre 1840.)

On trouvera dans le style de ce roman des façons de parler naïves que je n'ai pas eu le courage de changer. Rien d'ennuyeux pour moi comme l'emphase germanique et romantique. L'auteur disait : « Une trop grande recherche

1. Vigny.
2. George Sand.

des tournures nobles produit à la fin du respect et de la sécheresse; elles font lire avec plaisir une page; mais ce *précieux charmant* fait fermer le livre au bout du chapitre : et nous voulons qu'on lise je ne sais combien de chapitres. Laissez-moi donc ma simplicité agreste et bourgeoise. »

Notez que l'auteur serait au désespoir que je lui crusse un style bourgeois.

STENDHAL, *Armance*, Avant-propos.

J'avouerai que j'ai eu la hardiesse de laisser aux personnages les aspérités de leurs caractères; mais, en revanche, je le déclare hautement, je déverse le blâme le plus moral sur beaucoup de leurs actions.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Avertissement.

V

GEORGE SAND

Le roman doit « idéaliser le sentiment qui fait le sujet », mais placer « ce sujet dans des conditions et dans un cadre de réalité assez sensible pour le faire ressortir ».

TEXTES CITÉS

George Sand. — *Indiana*, préface de 1832.
— *Lélia*, préface de la 2me édition, 1841.
— *La Mare au Diable*, L'auteur au lecteur, 1850.
— *La petite Fadette*, Notice, 1851.
— *Le Compagnon du Tour de France*, Notice, 1851.
— *Les Maîtres Sonneurs*, A M. Eugène Lambert, 1853.
— *Histoire de ma vie*, 1855.

Selon cette théorie[1], le roman serait une œuvre de poésie autant que d'analyse. Il y faudrait des situations vraies, des caractères vrais, réels même, se groupant autour d'un type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre. Ce type représente généralement la passion de l'amour, puisque presque tous les romans sont des histoires d'amour. Selon la théorie annoncée (et c'est là qu'elle commence), il faut idéaliser cet amour, ce type, par conséquent, et ne pas craindre de lui donner toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même, ou toutes les douleurs dont on a vu ou senti la blessure. Mais, en aucun cas, il ne faut l'avilir dans le hasard des événements; il faut qu'il meure ou triomphe, et on ne doit pas craindre de lui donner une importance exceptionnelle dans

1. La théorie du roman que, à son insu, George Sand a appliquée dans ses œuvres.

la vie, des forces au-dessus du vulgaire, des charmes ou des souffrances qui dépassent tout à fait l'habitude des choses humaines, et même un peu le vraisemblable admis par la plupart des intelligences.

En résumé, idéalisation du sentiment qui fait le sujet, en laissant à l'art du conteur le soin de placer ce sujet dans des conditions et dans un cadre de réalité assez sensible pour le faire ressortir, si, toutefois, c'est bien un roman qu'il veut faire.

Cette théorie est-elle vraie? Je crois que oui; mais elle n'est pas, elle ne doit pas être absolue. Balzac, avec le temps, m'a fait comprendre, par la variété et la force de ses conceptions, que l'on pouvait sacrifier l'idéalisation du sujet à la vérité de la peinture, à la critique de la société et de l'humanité même.

Balzac résumait complètement ceci quand il me disait dans la suite : « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être; moi, je le prends tel qu'il est. Croyez-moi, nous avons raison tous deux. Ces deux chemins conduisent au même but. J'aime aussi les êtres exceptionnels; j'en suis *un*. Il m'en faut d'ailleurs pour faire ressortir mes êtres vulgaires, et je ne les sacrifie jamais sans nécessité. Mais ces êtres vulgaires m'intéressent plus qu'ils ne vous intéressent. Je les grandis, je les idéalise, en sens inverse, dans leur laideur ou leur bêtise. Je donne à leurs difformités des proportions effrayantes ou grotesques. Vous, vous ne sauriez pas; vous faites bien de ne pas vouloir regarder des êtres et des choses qui vous donneraient le cauchemar. Idéaliser dans le joli et dans le beau, c'est un ouvrage de femme. »

George SAND, *Histoire de ma vie*, 4e partie. Chap. XXVIII.

Lélia a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantasque où les personnages ne sont ni complètement réels, comme l'ont voulu les amateurs exclusifs d'analyse de mœurs, ni complètement allégoriques, comme

l'ont jugé quelques esprits synthétiques, mais où ils représentent chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIXe siècle : Pulchérie, l'épicurisme héritier des sophismes du siècle dernier; Sténio, l'enthousiasme et la faiblesse d'un temps où l'intelligence monte très haut, entraînée par l'imagination, et tombe très bas, écrasée par une réalité sans poésie et sans grandeur... Quant à Lélia, je dois avouer que cette figure m'est apparue au travers d'une fiction plus saisissante que celles qui l'entourent. Je me souviens de m'être complu à en faire la personnification encore plus que l'avocat du spiritualisme de ces temps-ci...

Cette prédilection pour le personnage fier et souffrant de Lélia m'a conduit à une erreur grave au point de vue de l'art : c'est de lui donner une existence tout à fait impossible, et qui, à cause de la demi-réalité des autres personnages, semble choquante de réalité à force de vouloir être abstraite et symbolique.

George SAND, *Lélia*, préface de la 2e édition.

Il me fut bien impossible, en cherchant à représenter un type d'ouvrier aussi avancé que notre temps le comporte, de ne pas lui donner des idées sur la société présente et des aspirations vers la société future. Cependant on cria, dans certaines classes, à l'impossible, à l'exagération, on m'accusa de flatter le peuple et de vouloir l'embellir. Eh bien! pourquoi non? Pourquoi, en supposant que mon type fût trop idéalisé, n'aurais-je pas eu le droit de faire pour les hommes du peuple ce qu'on m'avait permis de faire pour ceux des autres classes? Pourquoi n'aurais-je pas tracé un portrait, le plus agréable et le plus sérieux possible, pour que tous les ouvriers intelligents et bons eussent le désir de lui ressembler? Depuis quand le roman est-il forcément la peinture de ce qui est, la dure et froide réalité des hommes et des choses contemporaines? Il en peut être ainsi, je le sais, et Balzac, un maître devant le talent duquel je me suis toujours incliné,

a fait la *Comédie humaine*. Mais, tout en étant lié d'amitié avec cet homme illustre, je voyais les choses humaines sous un tout autre aspect, et je me souviens de lui avoir dit, à peu près à l'époque où j'écrivais le *Compagnon du Tour de France* : « Vous faites la *Comédie humaine*. Ce titre est modeste; vous pourriez aussi bien dire le *drame*, la *tragédie humaine*. — Oui, me répondit-il, et vous, vous faites l'*épopée humaine*. — Cette fois, repris-je, le titre serait trop relevé. Mais je voudrais faire l'*églogue humaine*, le *poème*, le *roman humain*. En somme vous voulez et savez peindre l'homme tel qu'il est sous vos yeux, soit! Moi, je me sens porté à le peindre tel que je souhaite qu'il soit, tel que je crois qu'il doit être. » Et comme nous ne nous faisions pas concurrence, nous eûmes bientôt reconnu notre droit mutuel.

George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, Notice.

Dans les temps où le mal vient de ce que les hommes se méconnaissent et se détestent, la mission de l'artiste est de célébrer la douceur, la confiance, l'amitié, et de rappeler ainsi aux hommes endurcis ou découragés que les mœurs pures, les sentiments tendres et l'équité primitive sont ou peuvent être encore de ce monde. Les allusions directes aux malheurs présents, l'appel aux passions qui fermentent, ce n'est point là le chemin du salut; mieux vaut une douce chanson, un son de pipeau rustique, un conte pour endormir les petits enfants sans frayeur et sans souffrance, que le spectacle des maux réels renforcés et rembrunis encore par les couleurs de la fiction.

George Sand, *La Petite Fadette*, Notice.

Certains artistes de notre temps, jetant un regard sérieux sur ce qui les entoure, s'attachent à peindre la douleur, l'abjection de la misère, le fumier de Lazare. Ceci peut être du domaine de l'art et de la philosophie; mais, en peignant la misère si laide, si avilie, parfois si vicieuse

et si criminelle, leur but est-il atteint, et l'effet en est-il salutaire, comme ils le voudraient? Nous n'osons pas nous prononcer là-dessus...

Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude et, au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la nature positive, c'est une recherche de la vérité idéale, et le *Vicaire de Wakefield* fut un livre plus utile et plus sain à l'âme que le *Paysan perverti* ou les *Liaisons dangereuses*.

George SAND, *La Mare au diable*, L'auteur au lecteur.

Je le (le héros du roman) ferai parler lui-même, en imitant sa manière autant qu'il me sera possible. Tu ne me reprocheras pas d'y mettre de l'obstination, toi qui sais, par expérience de tes oreilles, que les pensées et les émotions d'un paysan ne peuvent être traduites dans notre style sans s'y dénaturer entièrement, et sans y prendre un air d'affectation choquante. Tu sais aussi, par expérience de ton esprit, que les paysans devinent ou comprennent beaucoup plus qu'on ne les en croit capables, et tu as été souvent frappé de leurs aperçus soudains qui, même dans les choses d'art, ressemblent à des révélations. Si je fusse venu te dire, dans ma langue et dans la tienne, certaines choses que tu as entendues et comprises dans la leur, tu les aurais trouvées si invraisemblables de leur part, que tu m'aurais accusée d'y mettre du mien à mon insu, et de leur prêter des réflexions et des sentiments qu'ils ne pouvaient avoir. En effet, il suffit d'introduire, dans l'expression de leurs idées, un mot qui ne soit pas de leur vocabulaire, pour qu'on se sente porté à révoquer en doute

l'idée même émise par eux; mais, si on les écoute parler, on reconnaît que s'ils n'ont pas, comme nous, un choix de mots appropriés à toutes les nuances de la pensée, ils en ont encore assez pour formuler ce qu'ils pensent et décrire ce qui frappe leurs sens. Ce n'est donc pas, comme on me l'a reproché, pour le plaisir puéril de chercher une forme inusitée en littérature, encore moins pour ressusciter d'anciens tours du langage et des expressions vieillies, que tout le monde entend et connaît de reste, que je vais m'astreindre au petit travail de conserver au récit d'Etienne Depardieu la couleur qui lui est propre. C'est parce qu'il m'est impossible de le faire parler comme nous, sans dénaturer les opérations auxquelles se livrait son esprit, en s'expliquant sur des points qui ne lui étaient pas familiers, mais où il portait évidemment un grand désir de comprendre et d'être compris.

George Sand, *Les Maîtres Sonneurs.* (A M. Eugène Lambert.)

VI

BALZAC

1° « Les détails seuls constituent le mérite des romans. » Nécessité d'une observation scrupuleuse et attentive. Réaction contre la « couleur sanguinolente » du romantisme et retour à une « littérature franche ». Le roman sera la peinture vraie de toute une époque, de la vie privée, des sites et des villes, aussi bien que des hommes. La « Comédie humaine. » (P. 251.)

2° « Le vrai littéraire n'est pas le vrai de la nature. » Le romancier doit « transfigurer » les individus de façon à en faire des personnages « typiques », et « atténuer la crudité de la nature ». (P. 261.)

3° Le roman doit moraliser, non en s'abstenant de peindre le mal, mais en accompagnant cette peinture d'une grande leçon. (P. 264.)

TEXTES CITÉS

Balzac. — *Les Chouans*, préface de la 1re édition, 1829.
— *Scènes de la vie privée*, préface de la 1re édition, 1830.
— *La Peau de Chagrin*, préface de la 1re édition, 1831.
— *Le Livre mystique*, préface de la 1re édition, 1835.
— *La Fille aux yeux d'or*, Note de la 1re édition, 1835.
— *Facino Cane*, 1836.
— *Une fille d'Ève*, préface de la 1re édition, 1839.
— *Le Cabinet des Antiques*, préface de la 1re édition, 1839.
— *La Comédie humaine*, Avant-propos, 1842.
— *Lettre à M. Hippolyte Castille*, 1846.

1° « Les détails seuls constituent le mérite des romans. » Nécessité d'une observation scrupuleuse et attentive. Réaction contre la « couleur sanguinolente » du romantisme et retour à une « littérature franche. » Le

roman sera la peinture vraie de toute une époque, de la vie privée, des sites et des villes, aussi bien que des hommes. La « Comédie humaine. »

La marque distinctive du talent est sans doute l'invention. Mais, aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, que toutes les situations ont été fatiguées, que l'impossible a été tenté, l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *romans*...

Il pense, en outre, qu'entreprendre de peindre des époques historiques et s'amuser à chercher des fables neuves, c'est mettre plus d'importance au cadre qu'au tableau.

Balzac, *Scènes de la vie privée*, Préface de la 1re édition.

J'allais observer les mœurs du faubourg, ses habitants et leurs caractères. Aussi mal vêtu que les ouvriers, indifférent au décorum, je ne les mettais point en garde contre moi; je pouvais me mêler à leurs groupes, les voir concluant leurs marchés et se querellant à l'heure où ils quittent le travail. Chez moi, l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au delà; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui, comme le derviche des *Mille et Une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles.

Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais. Ces braves gens parlaient d'abord de la pièce qu'ils avaient vue; de fil en aiguille, ils arrivaient à leurs affaires; la

mère tirait son enfant par la main, sans écouter ni ses plaintes, ni ses demandes ; les deux époux comptaient l'argent qui leur serait payé le lendemain, ils le dépensaient de vingt manières différentes. C'était alors des détails de ménage, des doléances sur le prix excessif des pommes de terre, ou sur la longueur de l'hiver et le renchérissement des mottes, des représentations énergiques sur ce qui était dû au boulanger; enfin des discussions qui s'envenimaient et où chacun d'eux déployait son caractère en mots pittoresques. En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur. C'était le rêve d'un homme éveillé. Je m'échauffais avec eux contre les chefs d'atelier qui les tyrannisaient, ou contre les mauvaises pratiques qui les faisaient revenir plusieurs fois sans les payer. Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. A quoi dois-je ce don ? Est-ce une seconde vue ? est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie ? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance; je la possède et m'en sers, voilà tout.

BALZAC, *Facino Cane*.

Quant aux deux autres épisodes, assez de personnes dans Paris en ont connu les auteurs pour que l'auteur soit dispensé d'avouer ici que les écrivains n'inventent jamais rien, aveu que le grand Walter Scott a fait humblement dans la préface où il déchira le voile dont il s'était si longtemps enveloppé. Les détails appartiennent même rarement à l'écrivain, qui n'est qu'un copiste plus ou moins heureux. La seule chose qui vienne de lui, la combinaison des événements, leur disposition littéraire, est presque toujours le côté faible que la critique s'empresse d'attaquer. La critique a tort. La société moderne, en nivelant toutes les conditions, en éclairant tout, a sup-

primé le comique et le tragique. L'historien des mœurs est obligé, comme ici, d'aller prendre là où ils sont les faits engendrés par la même passion, mais arrivés à plusieurs sujets, et de les coudre ensemble pour obtenir un drame complet. Ainsi le dénoûment de *la Fille aux yeux d'or,* auquel s'est arrêtée l'histoire réelle que l'auteur a racontée dans toute sa vérité, ce dénoûment est un fait périodique à Paris, dont les chirurgiens des hôpitaux connaissent seuls la triste gravité, car la médecine et la chirurgie sont les confidentes des excès auxquels mènent les passions, comme les gens de loi sont témoins de ceux que produit le conflit des intérêts; tout le dramatique et le comique de notre époque est à l'hôpital ou dans l'étude des gens de loi.

BALZAC, Note de la 1re édition de *La Fille aux yeux d'or.*

La *Physiologie du mariage* était une tentative faite pour retourner à la littérature fine, vive, railleuse et gaie du XVIIIe siècle, où les auteurs ne se tenaient pas toujours droits et raides, où, sans discuter à tout propos la poésie, la morale et le drame, il s'y faisait du drame, de la poésie et des ouvrages de vigoureuse morale. L'auteur de ce livre cherche à favoriser la réaction littéraire que préparent certains bons esprits ennuyés de notre vandalisme actuel, et fatigués de voir amonceler tant de pierres sans qu'aucun monument surgisse. Il ne comprend pas la pruderie, l'hypocrisie de nos mœurs, et refuse, du reste, aux gens blasés le droit d'être difficiles.

De tous côtés s'élèvent des doléances sur la couleur sanguinolente des écrits modernes. Les cruautés, les supplices, les gens jetés à la mer, les pendus, les gibets, les condamnés, les atrocités chaudes et froides, les bourreaux, tout est devenu bouffon!

Naguère, le public ne voulait plus sympathiser avec les *jeunes malades*, les *convalescents* et les doux trésors de mélancolie contenus dans l'infirmerie littéraire. Il a dit

adieu aux *tristes*, aux *lépreux*, aux langoureuses élégies. Il était las des *bardes* nuageux et des sylphes, comme il est aujourd'hui rassasié de l'Espagne, de l'Orient, des supplices, des pirates et de l'histoire de France *walter-scottée*. Que nous reste-t-il donc ?...

Si le public condamnait les efforts des écrivains qui essayent de remettre en honneur la littérature franche de nos ancêtres, il faudrait souhaiter un nouveau déluge de barbares, la combustion des bibliothèques, et un nouveau moyen-âge ; alors, les auteurs recommenceraient plus facilement le cercle éternel dans lequel l'esprit humain tourne comme un cheval de manège.

BALZAC, *La Peau de chagrin*, Préface de la 1re édition.

Le XIXe siècle, dont l'auteur essaye de configurer l'immense tableau, sans oublier ni l'individu ni les professions, ni les effets ni les principes sociaux, est en ce moment travaillé par le doute. Remarquez, je vous prie, que l'auteur ne discute nulle part en son nom : il voit une chose et la décrit, il trouve un sentiment et le traduit, il accepte les faits comme ils sont, les met en place et suit son plan, sans prêter l'oreille à des accusations qui se contredisent. Il marche, inexorable aux raisonnements obtus de ceux qui lui demandent pourquoi cette pierre est carrée quand il en est à un angle, pourquoi celle-ci est ronde quand il achève une tête de femme dans quelque métope. Si la société qu'il a prise pour sujet de son œuvre, comme d'autres y prennent un mince événement, était parfaite, il n'y aurait aucune peinture possible ; il faudrait chanter un magnifique *Alleluia* et s'asseoir au banquet pour y achever sa portion congrue. Mais il n'en est pas ainsi, les gens du monde aussi bien que les hommes d'art le savent ; et, néanmoins, il se rencontre des critiques qui, trouvant l'auteur occupé à dessiner un forçat, voudraient qu'il le représentât raisonnant comme Massillon en chaire. Dans cette œuvre chacun sera ce qu'il est : le juge sera juge, le criminel sera criminel, la femme y sera tour à tour ou ver-

tueuse ou coupable, l'usurier ne sera pas un mouton, la dupe ne sera pas un homme de génie, et les enfants n'auront pas cinq pieds six pouces. Ces mille figures qui posent, ces mille situations génériques seront vraies ou fausses, elles seront bien ou mal ajustées, plus ou moins heureusement éclairées, tout y sera confus ou bien ordonné, d'accord. Mais l'applaudissement et le blâme ne doivent-ils pas attendre que l'œuvre soit terminée?

BALZAC, *Le Livre mystique*, Préface de la 1re édition.

... L'idée première de la *Comédie humaine*... vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité...

Il n'y a qu'un animal. Le Créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences. La proclamation et le soutien de ce système, en harmonie d'ailleurs avec les idées que nous nous faisons de la puissance divine, sera l'éternel honneur de Geoffroy Saint-Hilaire, le vainqueur de Cuvier sur ce point de la haute science, et dont le triomphe a été salué par le dernier article qu'écrivit le grand Gœthe.

Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la société ressemblait à la nature. La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces sociales comme il y a des Espèces zoologiques. Si Buffon a fait un magni-

fique ouvrage, en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société ?

Mais la nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la société ne devait pas se tenir. Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste. L'état social a des hasards que ne se permet pas la nature, car il est la nature plus la société. La description de ces espèces sociales était donc au moins double de celle des espèces animales, à ne considérer que les deux sexes.

Enfin, entre les animaux, il y a peu de drames, la confusion ne s'y met guère ; ils courent sus les uns aux autres, voilà tout. Les hommes courent aussi les uns sur les autres ; mais leur plus ou moins d'intelligence rend le combat autrement compliqué. Si quelques savants n'admettent pas encore que l'animalité se transborde dans l'humanité par un courant de vie, l'épicier devient certainement pair de France et le noble descend parfois au dernier rang social.

Puis, Buffon a trouvé la vie excessivement simple chez les animaux. L'animal a peu de mobilier, il n'a ni art, ni sciences, tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins. Quoique Swammerdam, Spallanzani, Réaumur, Charles Bonnet, Muller, Haller et autres patients zoographes aient démontré combien les mœurs des animaux étaient intéressantes, les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps, tandis que les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures d'un prince, d'un bourgeois, d'un prêtre et d'un pauvre sont

entièrement dissemblables et changent au gré des civilisations.

Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée, enfin l'homme et la vie...

En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps, en Égypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des mœurs? Le morceau de Pétrone sur la vie privée des Romains irrite plutôt qu'il ne satisfait notre curiosité. Après avoir remarqué cette immense lacune dans le champ de l'histoire, l'abbé Barthélemy consacra sa vie à refaire les mœurs grecques dans *Anacharsis*.

Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que représente une société? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images? Si je concevais l'importance et la poésie de cette histoire du cœur humain, je ne voyais aucun moyen d'exécution; car, jusqu'à notre époque, les plus célèbres conteurs avaient dépensé leur talent à créer un ou deux personnages typiques, à peindre une face de la vie. Ce fut avec cette pensée que je lus les œuvres de Walter Scott. Walter Scott, ce trouveur (trouvère) moderne, imprimait alors une allure gigantesque à un genre de composition injustement appelé secondaire. Il élevait à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres. Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée; il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages. Mais, ayant moins imaginé un système que trouvé sa manière dans le feu du

travail ou par la logique de ce travail, il n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman et chaque roman une époque. En apercevant ce défaut de liaison, qui, d'ailleurs, ne rend pas l'Écossais moins grand, je vis à la fois le système favorable à l'exécution de mon ouvrage et la possibilité de l'exécuter. Quoique, pour ainsi dire, ébloui par la fécondité surprenante de Walter Scott, toujours semblable à lui-même et toujours original, je ne fus pas désespéré, car je trouvai la raison de ce talent dans l'infinie variété de la nature humaine. Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au XIXe siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde, ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations, et qu'à l'instar de l'abbé Barthélemy, le courageux et patient Monteil avait essayé pour le moyen-âge, mais sous une forme peu attrayante.

Ce travail n'était rien encore. S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet

immense assemblage de figures, de passions et d'événements?

Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau? Malgré l'étendue des prémisses, qui pouvaient être à elles seules un ouvrage, l'œuvre, pour être entière, voulait une conclusion. Ainsi dépeinte, la société devait porter avec elle la raison de son mouvement.

La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'État, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes. Machiavel, Hobbes, Bossuet, Leibnitz, Kant, Montesquieu sont la science que les hommes d'État appliquent. « Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes; car les hommes n'ont pas besoin de maîtres pour douter, » a dit Bonald. J'ai pris de bonne heure pour règle ces grandes paroles, qui sont la loi de l'écrivain monarchique, aussi bien que celle de l'écrivain démocratique.

BALZAC, *La Comédie humaine*, Avant-propos.

L'auteur s'est entendu souvent reprocher quelques descriptions; mais ses critiques ne songent pas que ce prétendu défaut procède d'une excessive ambition : il veut peindre le pays tout en peignant les hommes, raconter les plus beaux sites et les principales villes de la France aux étrangers, constater l'état des constructions anciennes et modernes au XIXe siècle, expliquer les trois systèmes différents qui ont, en cinquante ans, donné une physionomie spéciale aux meubles, aux habitations. Grâce au soin qu'il a eu, peut-être saura-t-on, en 1850, comment était le Paris de l'Empire. Par lui les archéologues apprendront la situation du tourniquet Saint-Jean et l'état du quartier

adjacent, aujourd'hui complètement démoli. Il y a dans son histoire la peinture archéologique de maisons qui existaient dans Paris et auxquelles on ne voudrait pas croire en 1850, s'il ne les dépeignait d'après nature. Il en sera de même pour quelques coins de province, pour quelques détails de la vie militaire, pour des figures historiques immenses, dont l'histoire ne tiendra jamais compte... Enfin, les accessoires de l'existence n'en sont-ils pas souvent le principal aux yeux des siècles suivants?... Quel trésor pour nous si quelque auteur romain avait eu le courage d'encourir les critiques qui l'eussent sans doute blâmé de raconter la vie romaine aux Romains, en faisant des études de mœurs sur le premier siècle de l'ère chrétienne, entre le règne de César et celui de Néron, et nous racontant les mille détails, les existences typiques et grandioses de ce vaste empire!

BALZAC, *Une Fille d'Ève* (*Massimilla Doni*), Préface de la 1re édition.

2° « Le vrai littéraire n'est pas le vrai de la nature. » Le romancier doit « transfigurer » les individus de façon à en faire des personnages « typiques », et « atténuer la crudité de la nature ».

Dans votre article, vous me reprochez, en deux colonnes jumelles, ici de prendre des exceptions pour composer mes caractères, et là de les faire gigantesques en accumulant des riens. Cette contradiction renferme un tel éloge que j'aime mieux vous croire inconséquent. Mais, monsieur, qu'est-ce que la vie? un amas de petites circonstances, et les plus grandes passions en sont les humbles sujettes. Tout est petit et mesquin dans le *réel*, tout s'agrandit dans les hautes sphères de l'idéal...

J'ai entrepris l'histoire de toute la société. J'ai exprimé souvent mon plan dans cette seule phrase : « Une génération

est un drame à quatre ou cinq mille personnages saillants. » Ce drame, c'est mon livre.

Croyez-vous qu'un pareil ouvrage serait lisible, s'il fallait scrupuleusement y faire occuper la place réelle qu'occupent, dans l'état social, les honnêtes gens dont la vie est sans drame ? Mais un seul doyen de Killerine écraserait mes galeries. Cet ennui serait une sorte de choléra littéraire, qui tuerait à cent pages à la ronde mes personnages...

... J'ai conservé *César Birotteau* pendant six ans à l'état d'ébauche, en désespérant de pouvoir jamais intéresser qui que ce soit à la figure d'un boutiquier assez bête, assez médiocre, dont les infortunes sont vulgaires, symbolisant ce dont nous nous moquons beaucoup, le *petit commerce parisien*. Eh bien, monsieur, dans un jour de bonheur, je me suis dit : « Il faut le transfigurer, en en faisant l'image de la *probité!* » Et il m'a paru possible. Croyez-vous qu'il soit colossal ? le pauvre parfumeur casse-t-il de sa tête les frises de mon petit théâtre ?

Desplein est colossal ? Interrogez autour de vous les gens de la Faculté, tous vous diront qu'ils ont connu l'original, et qu'il n'est pas flatté. Remarquez enfin que le héros de *la Recherche de l'absolu* représente les efforts de la chimie moderne, et que tout personnage typique devient colossal par ce seul fait. C'est, d'ailleurs, une œuvre placée à son lieu dans les *Études philosophiques*, où il n'y a que des symboles.

Balzac, *Lettre à M. Hippolyte Castille.*

Beaucoup de gens à qui les ressorts de la vie, vue dans son ensemble, sont familiers, ont prétendu que les choses ne se passaient pas en réalité comme l'auteur les présente dans ses fictions, et l'accusent ici de trop intriguer ses scènes, là d'être incomplet. Certes, la vie réelle est trop dramatique ou pas assez souvent littéraire. Le vrai souvent ne serait pas vraisemblable, de même que le vrai littéraire ne saurait être le vrai de la nature. Ceux qui se

permettent de semblables observations, s'ils étaient logiques, voudraient, au théâtre, voir les acteurs se tuer réellement.

Ainsi le *fait vrai* qui a servi à l'auteur dans la composition du *Cabinet des Antiques* a eu quelque chose d'horrible. Le jeune homme a paru en cour d'assises, a été condamné, a été marqué; mais il s'est présenté dans une autre circonstance, à peu près semblable, des détails moins dramatiques, peut-être, mais qui peignaient mieux la vie de province. Ainsi le commencement d'un fait et la fin d'un autre ont composé ce tout. Cette manière de procéder doit être celle d'un historien des mœurs : sa tâche consiste à fondre les faits analogues dans un seul tableau; n'est-il pas tenu de donner plutôt l'esprit que la lettre des événements ? il les synthétise. Souvent il est nécessaire de prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul, de même qu'il se rencontre des originaux où le ridicule abonde si bien qu'en les dédoublant, ils fournissent deux personnages. Souvent la tête d'un drame est très éloignée de sa queue. La nature qui avait très bien commencé son œuvre à Paris, et l'avait finie d'une manière vulgaire, l'a supérieurement achevée ailleurs. Il existe un proverbe italien qui rend à merveille cette observation : « Cette queue n'est pas de ce chat » (*Questa coda non è di questo gatto*). La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, et les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête.

L'auteur a déjà répondu qu'il est souvent obligé d'atténuer la crudité de la nature[1]. Quelques lecteurs ont traité

1. Voir notamment : *Les Chouans*, préface de la 1re édition (1829) : « Cependant, par respect pour beaucoup de gens dont il est inutile d'indiquer les hautes positions sociales... l'auteur a eu soin d'atténuer l'horreur d'une multitude de faits... »

le Père Goriot comme une calomnie envers les enfants; mais l'événement qui a servi de modèle offrait des circonstances affreuses et comme il ne s'en présente pas chez les cannibales; le pauvre père a crié pendant vingt heures d'agonie pour avoir à boire, sans que personne arrivât à son secours, et ses deux filles étaient, l'une au bal, l'autre au spectacle, quoiqu'elles n'ignorassent pas l'état de leur père. Ce vrai n'eût pas été croyable.

Mais, quant à l'ensemble des faits rapportés par l'auteur, ils sont tous vrais pris isolément, même les plus romanesques... Ces mille caprices de la vie sociale sont plus ou moins bien enchâssés, présentés; mais, quant à leur vérité, elle se sent, elle perce...

La plupart des livres dont le sujet est entièrement fictif, qui ne se rattachent de près ou de loin à aucune réalité, sont mort-nés; tandis que ceux qui reposent sur des faits observés, étendus, pris à la vie réelle, obtiennent les honneurs de la longévité. C'est le secret des succès obtenus par *Manon Lescaut*, par *Corinne*, par *Adolphe*, par *René*, par *Paul et Virginie*. Ces touchantes histoires sont des études autobiographiques, ou des récits d'événements enfouis dans l'océan du monde et ramenés au grand jour par le harpon du génie.

BALZAC, le *Cabinet des Antiques* (*Gambara*), Préface de la 1re édition.

3° Le roman doit moraliser, non en s'abstenant de peindre le mal, mais en accompagnant cette peinture d'une grande leçon.

Je pense que l'écrivain, quand il peut avoir l'oreille du public, produit un grand bien en faisant réfléchir son lecteur; mais il faut conserver le droit de lui parler et de s'en faire écouter : on ne le garde, ce droit, que de la manière dont on l'a conquis, en amusant.

Si, lisant la *Comédie humaine*, un jeune homme trouve peu blâmables les Lousteau, les Lucien de Rubempré, etc.,

ce jeune homme est jugé. Quiconque n'aime pas mieux, au lieu d'aller à la fortune comme les roués et les fripons, jouer le rôle de l'honnête Birotteau, ressembler à M. d'Espard, le héros de *l'Interdiction*, agir comme le *Médecin de campagne*, se repentir comme madame Graslin, être un digne juge comme Popinot, travailler comme les David Séchard et les d'Arthez, etc., enfin se modeler sur les bons et les vertueux, semés dans la *Comédie humaine* avec plus de profusion que dans le monde réel, celui-là est un homme sur qui les livres les plus catholiques, les plus moraux ne feront rien...

Moraliser son époque est le but que tout écrivain doit se proposer, sous peine de n'être qu'un *amuseur de gens;* mais la critique a-t-elle des procédés nouveaux à indiquer aux écrivains qu'elle accuse d'immoralité ? Or, le procédé ancien a toujours consisté à montrer la plaie. Lovelace est la plaie dans l'œuvre colossale de Richardson. Voyez Dante! *Le Paradis* est, comme poésie, comme art, comme suavité, comme exécution, bien supérieur *à l'Enfer. Le Paradis* ne se lit guère, c'est *l'Enfer* qui a saisi les imaginations à toutes les époques. Quelle leçon! N'est-ce pas terrible ? Que répondra la critique ? Enfin le doux et saint Fénelon n'a-t-il pas été contraint d'inventer les épisodes dangereux de *Télémaque* ? Otez-les, Fénelon devient Berquin, plus le style...

Les grandes œuvres, monsieur, subsistent par leurs côtés passionnés. Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal. L'écrivain a noblement rempli sa tâche, lorsqu'en prenant cet élément essentiel à toute œuvre littéraire, il l'accompagne d'une grande leçon. A mon sens, une œuvre profondément immorale est celle où l'on attaquerait les bases de la société par parti pris, où l'on justifierait le mal, où l'on saperait la propriété, la religion, la justice. Si je vous présente Camusat, le juge qui avance à coups de transactions avec les gens puissants, il est doublé de Popinot, le juge honnête homme, le juge qui représente à lui seul la justice telle qu'elle devrait être. Si je vous montre un

avoué fripon, je vous l'accompagne d'un honorable avoué. Nucingen et Birotteau sont deux œuvres jumelles. C'est l'improbité, la probité, juxtaposées comme dans le monde.

. . . .

Cette opposition salutaire du bien et du mal est mon incessant labeur dans la *Comédie humaine*...

Résumons tout ceci. — La morale est absolue, c'est la religion catholique pour nous autres Français; eh bien, être moral, ce serait écrire à nouveau les Pères de l'Église, l'abbé Nicole, Bossuet ou Bourdaloue. Hors de cette tâche la littérature a pour mission de peindre la société. La religion est à la société ce que l'âme est au corps. Notre corps est immoral, en le regardant comme l'antagoniste éternel de l'âme. Nous ne pouvons donc que procéder par contraste[1].

BALZAC, *Lettre à M. Hippolyte Castille.* (1846)

1. Cf. aussi, sur la même question, la préface de la 1re édition de *la Peau de chagrin*, 1831, et l'Avant-propos de la *Comédie humaine*, 1842.

CHAPITRE II

L'HISTOIRE

I

COUSIN

1° Tout fait « enveloppe et manifeste une idée ». La tâche de l'historien est de dégager le sens et l'idée des faits, de découvrir le rapport des faits aux lois générales qu'ils manifestent. (P. 266.)

2° Les trois facteurs de l'histoire : le sol, les peuples, les grands hommes. (P. 268.)

a) **Le sol modèle et façonne l'homme qui l'habite.** (P. 269.)

b) **Chaque peuple représente une idée. Les chocs des peuples ne sont au fond que des luttes d'idées. La victoire revient nécessairement à l'idée la plus vraie.** (P. 269.)

c) **Les grands hommes. Ils sont représentatifs de leur temps, c'est-à-dire d'une idée.** (P. 271.)

TEXTES CITÉS

V. Cousin. — *Cours de philosophie.* Introduction à l'histoire de la philosophie, 1828.

— *Cours de l'histoire de la philosophie*, 1828.

1° Tout fait « enveloppe et manifeste une idée ». La tâche de l'historien est de dégager le sens et l'idée des faits, de découvrir le rapport des faits aux lois générales qu'ils manifestent.

Si tout a sa raison d'être, si tout a son idée, son principe, sa loi, rien n'est insignifiant, tout a un sens; c'est ce sens qu'il s'agit de déchiffrer, c'est ce sens que l'historien philosophe a la tâche et la mission de discerner, de dégager, de mettre en lumière. Le monde des idées est caché dans le monde des faits. Les faits en eux-mêmes et par leur côté extérieur sont insignifiants; mais fécondés par la raison, ils manifestent l'idée qu'ils enveloppent, deviennent raisonnables, intelligibles; ce ne sont plus alors de simples faits qui tombent sous nos sens, ce sont des idées que la raison comprend et combine. Sans doute on fait très bien de recueillir les faits comme ils se passent; mais ce sont là plutôt des matériaux pour l'histoire que l'histoire elle-même. L'histoire proprement dite, l'histoire par excellence, l'histoire digne de ce nom (ἱστωρία de ἱστάμαι, savoir), la science de ce qui fut, ne se trouve que dans le rapport des faits aux idées. Le premier devoir de l'historien philosophe est donc de demander aux faits ce qu'ils signifient, l'idée qu'ils expriment, le rapport qu'ils soutiennent avec l'esprit de l'époque du monde au sein de laquelle ils font leur apparition. Rappeler tout fait, même le plus particulier, à sa loi générale, à la loi qui seule le fait être, examiner son rapport avec les autres faits élevés aussi à leur loi, et de rapports en rapports arriver jusqu'à saisir celui de la particularité la plus fugitive à l'idée la plus générale d'une époque, c'est la règle éminente de l'histoire.

Cousin, *Cours de philosophie.* Introduction à l'histoire de la philosophie (8e leçon, 12 juin 1828).

2° Les trois facteurs de l'histoire : le sol, les peuples, les grands hommes.

Les lieux, les peuples, les grands hommes, voilà les trois choses par lesquelles l'esprit d'une époque se manifeste nécessairement, et sans lesquelles ils ne pourraient pas se manifester; ce sont donc là les trois points impor-

tants auxquels l'historien doit s'attacher. Si tout exprime quelque idée, comme nous l'avons démontré, lieux, peuples, individus, tout cela n'est qu'une manifestation quelconque d'idées cachées que la philosophie de l'histoire doit dégager et mettre en lumière...

COUSIN, *Cours de philosophie*. Introduction à l'histoire de la philosophie, 1828.

a) Le sol modèle et façonne l'homme qui l'habite.

Quel est celui de vous qui pense que les lieux, la terre qu'il habite, l'air qu'il respire, les montagnes ou les fleuves qui l'avoisinent, le climat, le chaud, le froid, toutes les impressions qui en résultent; en un mot, que le monde extérieur lui est indifférent et n'exerce sur lui aucune influence? Ce serait... de votre part un idéalisme un peu extraordinaire, et j'imagine que vous croyez avec tout le monde que l'âme est distincte, mais non pas absolument indépendante du corps, et que par conséquent la nature extérieure a une influence indirecte, mais très réelle sur l'homme, et par conséquent encore sur tout ce qui est de l'homme.

... Donnez-moi la carte d'un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents, et toute sa géographie physique; donnez-moi ses productions naturelles, sa flore, sa zoologie, etc., et je me charge de vous dire *a priori* quel sera l'homme de ce pays et quel rôle ce pays jouera dans l'histoire, non pas accidentellement, mais nécessairement, non pas à telle époque, mais dans toutes, enfin l'idée qu'il est appelé à représenter...

V. COUSIN, *Cours de philosophie*. Introduction à l'histoire de la philosophie. (Cours de l'histoire de la philosophie, 8e leçon, 12 juin 1828.)

b) Chaque peuple représente une idée. Les chocs des peuples ne sont au fond que des

luttes d'idées. La victoire revient nécessairement à l'idée la plus vraie.

La philosophie de l'histoire en présence d'un peuple doit reconnaître avant tout pourquoi ce peuple est venu dans le monde, ce qu'il a à y faire, quel but il poursuit, quel rôle il vient jouer, quelle est sa destinée, quelle idée il représente.

Il y a dans une époque différents peuples, parce que dans une époque il y a différentes idées. Chaque peuple représente une idée et non pas une autre... Or les idées particulières des différents peuples d'une même époque ne se sachant pas comme des idées particulières..., mais se prenant pour vraies, c'est-à-dire complètes et absolues, aspirent à la domination, et se rencontrent dans cette prétention commune d'être seules vraies, absolument vraies, et seules dignes de la domination. Là... est la racine indestructible de la guerre...

Voyons maintenant quels sont ses effets. Si la guerre n'est autre chose que la rencontre violente, le choc des idées exclusives des différents peuples, il s'ensuit que dans ce choc l'idée qui sera la plus faible sera détruite par la plus forte, c'est-à-dire sera absorbée et assimilée par elle; or la plus forte idée dans une époque est nécessairement celle qui est le plus en rapport avec l'esprit même de cette époque... ; le peuple de l'époque qui représente l'idée le plus en rapport avec l'esprit général de l'époque est le peuple appelé dans cette époque à la domination... Défaite du peuple qui a fait son temps, victoire du peuple qui a le sien à faire et qui est appelé à l'empire, voilà l'effet certain et incontestable de la guerre; donc la guerre est utile...

Ses effets... sont bienfaisants. En effet, si ce sont les idées qui sont aux prises dans une guerre, et si celle qui l'emporte est nécessairement celle qui a le plus d'avenir, il fallait que celle-là l'emportât, et par conséquent qu'il y eût guerre; à moins que vous ne vouliez empêcher l'ave-

nir, arrêter la civilisation, à moins que vous ne vouliez que l'espèce humaine soit immobile et stationnaire... La guerre n'est pas autre chose qu'un échange sanglant d'idées, à coups d'épée et à coups de canon; une bataille n'est pas autre chose que le combat de l'erreur et de la vérité...; la victoire et la conquête ne sont pas autre chose que la victoire de la vérité du jour sur la vérité de la veille devenue l'erreur d'aujourd'hui... Puisqu'il faut bien qu'il y ait toujours un vaincu, et que le vaincu est toujours celui qui doit l'être, accuser le vainqueur et prendre parti contre la victoire, c'est prendre parti contre l'humanité et se plaindre du progrès de la civilisation.

V. COUSIN, *Cours de l'histoire de la philosophie.* (9e leçon, 19 juin 1828.)

c) Les grands hommes. Ils sont représentatifs de leur temps, c'est-à-dire d'une idée.

Messieurs, un grand homme, dans quelque genre que ce soit, à quelque époque du monde, dans quelque peuple qu'il paraisse, vient pour représenter une idée, telle idée et non pas telle autre, tant que cette idée a de la force et vaut la peine d'être représentée, pas avant, pas après : la conséquence est qu'un grand homme paraît quand il doit paraître, qu'il disparaît quand il n'a plus rien à faire, qu'il naît et qu'il meurt à propos. Quand il n'y a rien de grand à faire, le grand homme est impossible. Qu'est-ce en effet qu'un grand homme ? l'instrument d'une puissance qui n'est pas la sienne; car toute puissance individuelle est misérable, et nul homme ne se rend à un autre homme, il ne se rend qu'au représentant d'une puissance générale. Quand donc cette puissance générale n'est pas ou n'est plus, quand elle manque ou défaille, quelle force aura son représentant?... Aussi le caractère propre, le signe du grand homme, c'est qu'il réussit. Quiconque ne réussit pas n'est d'aucune utilité au monde, ne laisse aucun grand résultat, et passe comme s'il n'avait

jamais été. Il faut que le grand homme réussisse dans quelque genre que ce soit pour faire son œuvre : une activité inépuisable, la fécondité, la richesse des résultats, des succès continuels, prodigieux, tels sont ses caractères nécessaires... Le grand guerrier n'est tel, n'est historique qu'à la condition d'obtenir de grands succès, c'est-à-dire de gagner beaucoup de batailles, c'est-à-dire encore de faire d'épouvantables ravages sur la terre. Ou nul guerrier ne doit être appelé grand homme, ou, s'il est grand, il faut l'absoudre, et absoudre en masse tout ce qu'il a fait...

Un grand homme n'est pas un individu en tant que grand homme; sa fortune est de représenter mieux qu'aucun autre homme de son temps les idées de ce temps, ses intérêts, ses besoins...

La lutte des héros au premier coup d'œil n'est pas moins mélancolique que celle des peuples...; les héros malheureux excitent même en nous un intérêt plus profond que les peuples; l'individualité ajoute à la sympathie. Mais là encore il faut être du parti du vainqueur, car c'est toujours celui de la meilleure cause, celui de la civilisation et de l'humanité, celui du présent et de l'avenir, tandis que le parti du vaincu est toujours celui du passé. Le grand homme vaincu est un grand homme déplacé dans son temps ; son triomphe eût arrêté la marche du monde; il faut donc applaudir à sa défaite, puisqu'elle a été utile, puisqu'avec ses grandes qualités, ses vertus et son génie, il marchait à rebours de l'humanité et du temps.

V. Cousin, *Cours de l'histoire de la philosophie.* (10e leçon, 26 juin 1828.)

II

GUIZOT

Il y a deux sortes de faits, les faits matériels, individuels, et les faits moraux et généraux. Ces derniers sont le véritable objet et font l'intérêt de l'histoire.

TEXTES CITÉS

Guizot. — *Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe*, 1828.
— *Cours d'histoire moderne. Histoire de la civilisation en France*, 1829.
— *Essais sur l'histoire de France*, Avertissement de la 2[e] édition, 1834.

Depuis quelque temps on parle beaucoup, et avec raison, de la nécessité de renfermer l'histoire dans les faits, de la nécessité de raconter : rien n'est plus vrai; mais il y a plus de faits à raconter, et des faits plus divers qu'on n'est peut-être tenté de le croire au premier moment; il y a des faits matériels, visibles, comme les batailles, les guerres, les actes officiels des gouvernements; il y a des faits moraux, cachés, qui n'en sont pas moins réels; il y a des faits individuels, qui ont un nom propre; il y a des faits généraux, sans nom, auxquels il est impossible d'assigner une date précise, de tel jour, de telle année, qu'il est impossible de renfermer dans des limites rigoureuses, et qui n'en sont pas moins des faits comme d'autres, des faits historiques, qu'on ne peut exclure de l'histoire sans la mutiler.

La portion même qu'on est accoutumé à nommer la portion philosophique de l'histoire, les relations des faits entre eux, le lien qui les unit, les causes et les résultats

des événements, c'est de l'histoire, tout comme les récits de batailles et de tous les événements extérieurs. Les faits de ce genre, sans nul doute, sont plus difficiles à démêler; on s'y trompe plus souvent; il est malaisé de les animer; de les présenter sous des formes claires, vives : mais cette difficulté ne change rien à leur nature; ils n'en sont pas moins partie essentielle de l'histoire.

La civilisation est un de ces faits-là : fait général, caché, complexe, très difficile, j'en conviens, à décrire, à raconter, mais qui n'en existe pas moins, qui n'en a pas moins droit à être décrit et raconté.

Guizot, *Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe.* (1re leçon.)

Le monde est trop vaste, la nuit du temps trop obscure, et l'homme trop faible pour que ce tableau soit complet et fidèle... Il y a deux passés. L'un tout à fait mort, sans intérêt réel parce que son influence ne s'est pas étendue au-delà de sa durée; l'autre durant toujours par l'empire qu'il a exercé sur les siècles suivants, et par cela seul, réservé, pour ainsi dire, à notre connaissance, *puisque ce qui en reste est pour nous éclairer sur ce qui n'est plus là.*

L'histoire nous offre, à toutes ses époques, quelques *idées dominantes, quelques grands événements qui ont déterminé le sort et le caractère d'une longue suite de générations.* Ces idées, ces événements ont donc laissé des monuments qui subsistent encore, ou qui ont subsisté longtemps sur la face du monde; une longue trace en perpétuant le souvenir comme l'effet de leur existence, a multiplié les matériaux propres à nous guider dans les recherches dont ils sont l'objet; la raison même peut ici nous offrir ses données positives pour nous conduire à travers le dédale incertain des faits.

Dans l'événement qui passe peut se trouver telle circonstance aujourd'hui inconnue qui le rend totalement différent de l'idée que nous nous en formons : ainsi nous ignorerons toujours ce qui retint Annibal à Capoue, et sauva

Rome. Mais dans un effet qui s'est longtemps prolongé, on découvre facilement la nature de sa cause : ainsi l'autorité despotique qu'exerça longtemps le Sénat ou le peuple romain nous indique à quoi se bornaient, pour les sénateurs, les idées de liberté qui déterminèrent l'expulsion des rois.

Marchons donc du côté où nous pouvons avoir la raison pour guide; appliquons les principes qu'elle nous fournit aux exemples que nous prête l'histoire; l'homme, dans l'ignorance et la faiblesse auxquelles le condamnent les bornes de sa vie et celles de ses facultés, a reçu la raison pour suppléer au savoir, comme l'industrie pour suppléer à la force.

GUIZOT, *Cours d'histoire moderne.* Discours d'ouverture du cours de 1812.

Je me suis promis de considérer la civilisation dans son ensemble, comme développement social et comme développement moral, dans l'histoire des relations des hommes et dans celle des idées ; j'étudierai donc chaque époque sous ce double point de vue. Je commencerai toujours par l'étude de l'état social. Ce n'est pas, à vrai dire, commencer par le commencement : l'état social dérive, entre beaucoup de causes, de l'état moral des peuples ; les croyances, les sentiments, les idées, les mœurs précèdent la condition extérieure, les relations sociales, les institutions politiques ; la société, sauf une réaction nécessaire et puissante, est ce que la font les hommes. Il faudrait donc, pour se conformer à la vraie chronologie, à la chronologie interne et morale, étudier les hommes avant la société. Mais l'ordre historique véritable, l'ordre dans lequel les faits se succèdent et s'engendrent réciproquement, diffère essentiellement de l'ordre scientifique, de l'ordre dans lequel il convient de les étudier. Dans la réalité, les faits se développent, pour ainsi dire, du dedans au dehors ; les causes sont intérieures et produisent les effets extérieurs. L'étude, au contraire, la science, pro-

cède et doit procéder du dehors au dedans. C'est du dehors qu'elle est d'abord frappée ; c'est le dehors qu'elle atteint du premier coup, et c'est en le regardant qu'elle avance, pénètre et arrive, par degrés, au dedans.

GUIZOT, *Cours d'histoire moderne. Histoire de la civilisation en France.* (2e leçon.)

J'ai recueilli, si je ne m'abuse, de quoi répondre aux objections qu'ont rencontrées quelques-unes de mes idées ; mais de si minutieux débats sont de peu d'intérêt pour le public... je n'ai pas cru devoir y entrer. C'est un devoir, en pareille matière, de regarder de près aux plus petits détails, et toutes les questions ont leur importance, toutes les recherches leur valeur ; je me suis efforcé de ne jamais l'oublier. Mais quand on veut arriver, sur le caractère d'une époque, à des conclusions générales, et faire connaître à d'autres qu'à des érudits le développement progressif d'une société et de son gouvernement, il faut supprimer une bonne part de cet échafaudage.

GUIZOT, *Essais sur l'Histoire de France*, Avertissement de la 2e édition.

III

DE BARANTE

L'histoire narrative ; ses caractères : elle doit être colorée, animée, vivante à la façon d'un roman ; l'historien doit disparaître de son œuvre et s'abstenir de juger.

TEXTE CITÉ

De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne*, préface, 1824.

Peut-être l'époque où nous vivons est-elle destinée à remettre la narration en honneur ? Jamais la curiosité ne s'est portée plus avidement vers les connaissances historiques.....

Une telle disposition des esprits doit encourager à écrire l'histoire ; mais aujourd'hui ce ne sont plus des systèmes et des jugements qu'on attend de celui qui voudra essayer cette tâche..... Suivre l'exemple de la plupart des écrivains historiques, et demander encore aux siècles précédents des arguments pour fortifier telle ou telle vue politique, ne serait un moyen de persuader qui que ce soit ; ce serait seulement exciter la méfiance du lecteur ; et qui pis est, lui apporter l'ennui. On est las de voir l'histoire, comme un sophiste docile et gagé, se prêter à toutes les preuves que chacun en veut tirer. Ce qu'on veut d'elle, ce sont des faits. De même qu'on observe dans ses détails, dans ses mouvements, ce grand drame, dont nous sommes tous acteurs et témoins ; de même on veut connaître ce qu'était avant nous l'existence des peuples et des individus. On exige qu'ils soient évoqués et ramenés vivants sous nos yeux : chacun en tirera ensuite tel jugement qu'il lui plaira, ou même ne songera point à en faire

résulter aucune opinion précise. Car il n'y a rien d'aussi impartial que l'imagination, elle n'a nul besoin de conclure; il lui suffit qu'un tableau de la vérité soit venu se retracer devant elle...

Ce que j'ai voulu surtout, c'est présenter une peinture fidèle d'un des siècles de notre histoire, et je devais me garder d'omettre rien de ce qui le caractérise. C'est à moi de me faire excuser en présentant une narration qui ne soit jamais dénuée de suite ni d'intérêt.

C'est, je l'avoue, ce que je me suis proposé avant tout. Charmé des récits contemporains, j'ai cru qu'il n'était pas impossible de reproduire les impressions que j'en avais reçues, et la signification que je leur avais trouvée. J'ai tenté de restituer à l'histoire elle-même l'attrait que le roman historique lui a empruntée. Elle doit être avant tout exacte et sérieuse, mais il m'a semblé qu'elle pouvait être, en même temps, vraie et vivante. De ces chroniques naïves, de ces documents originaux, j'ai tâché de composer une narration suivie, complète, exacte, qui leur empruntât l'intérêt dont ils sont animés, et suppléât à ce qui leur manque...; pénétrant dans leur esprit, je me suis efforcé de reproduire leur couleur. Ce qui pouvait le plus y contribuer, c'était de faire disparaître entièrement la trace de mon propre travail, de ne montrer en rien l'écrivain de notre temps. Je n'ai donc mêlé d'aucune réflexion, d'aucun jugement les événements que je raconte... Ce sont les jugements, ce sont les expressions des contemporains qu'il fallait exprimer; c'est en voyant ce qu'ils éprouvaient, c'est en apercevant l'effet que les actions produisaient sur leur propre théâtre, qu'on peut se faire une idée juste du temps passé..... Ce que je pense de ce qui se faisait il y a quatre cents ans, importe peu; ce qu'on en pensait alors, voilà ce qui peut surtout y reporter notre imagination. Pas une des opinions exprimées sur les hommes, ou sur les faits, n'est donc tirée d'ailleurs que des sources où j'ai puisé. A plus forte raison, j'ai dû m'interdire de supposer les discours directs. Toutes les

fois que je les ai trouvés dans les écrivains contemporains, et qu'ils ont pu venir naturellement dans le récit, j'ai saisi avec empressement ce moyen dramatique de faire connaître le caractère des personnages et l'esprit du temps... Je sais bien qu'ils rapportent, sans doute, des discours et des conversations qui n'ont pas été réellement tenus ; mais racontés par eux, ils n'en portent pas moins l'empreinte de l'époque dont je voulais donner l'idée.

De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne*, Préface.

IV

AUGUSTIN THIERRY

1° Épanouissement de l'histoire au XIXe siècle. « L'histoire sera le cachet du XIXe siècle et lui donnera son nom. » (P. 280.)
2° L'histoire est en même temps œuvre de science et œuvre d'art. (P. 281.)
3° Œuvre de science, elle doit s'appuyer sur une analyse scrupuleuse des faits et se défier des idées systématiques, des abstractions et des formules. Condamnation de l'histoire symbolique de Michelet. (P. 281.)
4° Œuvre d'art :

a) Les documents doivent être animés et vivifiés par l'imagination. (P. 283.)

b) La forme de l'histoire doit être la narration dramatique et colorée. (P. 286.)

c) L'histoire doit reproduire exactement la couleur des différentes époques. « Elle doit distinguer au lieu de confondre. » (P. 288.)

TEXTES CITÉS

A. Thierry. — *Lettres sur l'histoire de France* (1821), préface de 1827.
— *La conquête de l'Angleterre*, Introduction, 1825.
— Avertissement pour la 3e édition, 1830.
— *Dix Ans d'Études historiques*, préface, 1834.
— *Considérations sur l'histoire de France*, 1840.

1° Épanouissement de l'histoire au XIXe siècle. « L'histoire sera le cachet du XIXe siècle et lui donnera son nom. »

Dès l'année 1823, un souffle de rénovation commença à se faire sentir et à raviver simultanément toutes les branches de la littérature. On vit poindre alors, chez une foule

d'esprits jeunes et distingués, l'ambition d'atteindre au vrai sous toutes ses formes, dans l'art comme dans la science; ambition qui, durant sept ans, n'a cessé de se montrer féconde, et de donner pour l'avenir de grandes et nobles espérances. J'eus le bonheur de voir ce que je désirais le plus, les travaux historiques prendre une haute place dans la faveur populaire, et des écrivains de premier ordre s'y consacrer de préférence. Le nombre et l'importance des publications qui parurent successivement de 1824 à la fin de 1830; tant d'ouvrages de longue haleine dont chacun présentait sous un jour nouveau et restaurait, en quelque sorte, une époque soit ancienne, soit récente du passé; un tel concours d'efforts et de talents donna lieu à cette opinion, déjà très répandue, que l'histoire serait le cachet du XIXe siècle et qu'elle lui donnerait son nom, comme la philosophie avait donné le sien au XVIIIe.

A. THIERRY, *Dix ans d'études historiques*, Préface.

2° L'histoire est en même temps œuvre de science et œuvre d'art.

Mon but ne pouvait être de tout dire sur l'état politique, civil et intellectuel des Anglo-Saxons et des Gallo-Normands. Au contraire, il m'a fallu négliger beaucoup de questions intéressantes, afin de ne pas encombrer la scène où devaient agir ces deux peuples dans le grand drame de la conquête. C'est une règle dont je ne me suis point départi, en revoyant mon ouvrage avec l'attention la plus scrupuleuse; car, à mon avis, toute composition historique est un travail d'art autant que d'érudition : le soin de la forme et du style n'y est pas moins nécessaire que la recherche et la critique des faits.

A. THIERRY, *Conquête de l'Angleterre*, Avertissement

3° Œuvre de science. — Elle doit s'appuyer sur une analyse scrupuleuse des faits, et se défier des idées systématiques, des abstractions et

des formules. Condamnation de l'histoire symbolique de Michelet.

La dernière révolution a été fatale au recueillement des études et à la perfection du sens littéraire. Elle a dispersé dans toutes les carrières administratives cette nouvelle école d'historiens que de mauvais jours avaient rassemblés. La plupart de ceux qui avaient fait leurs preuves et de ceux qui s'étaient préparés à les faire, ont pris des fonctions publiques; ils sont partis, maîtres et disciples, pour ces régions d'où l'on ne revient guère et où parfois l'on perd jusqu'au souvenir des études qu'on a quittées. La discipline de l'exemple, la tradition des règles s'est affaiblie. Dans une science qui a pour objet les faits réels et les témoignages positifs, on a vu s'introduire et dominer des méthodes empruntées à la métaphysique, celle de Vico, par laquelle toutes les histoires nationales sont créées à l'image d'une seule, l'histoire romaine, et cette méthode venue d'Allemagne qui voit dans chaque fait le signe d'une idée, et dans le cours des événements humains une perpétuelle psychomachie. L'histoire a été ainsi jetée hors des voies qui lui sont propres; elle a passé du domaine de l'analyse et de l'observation exacte dans celui des hardiesses synthétiques. Il peut se rencontrer, je le sais, un homme que l'originalité de son talent absolve du reproche de s'être fait des règles exceptionnelles, et qui, par des études consciencieuses et de rares qualités d'intelligence, ait le privilège de contribuer à l'agrandissement de la science, quelque procédé qu'il emploie pour y parvenir; mais cela ne prouve pas qu'en histoire toute méthode soit légitime. La synthèse, l'intuition historique doit être laissée à ceux que la trempe de leur esprit y porte invinciblement et qui s'y livrent, par instinct, à leurs risques et périls; elle n'est point le chemin de tous, elle ne saurait l'être sans conduire à d'insignes extravagances. « Il faut que l'histoire soit ce qu'elle doit être et qu'elle s'arrête dans ses propres limites, dit M. Victor Cousin; ces limites sont

les limites mêmes qui séparent les événements et les faits du monde extérieur et réel, des événements et des faits du monde invisible des idées. » Cette règle, posée par un homme d'une rare puissance d'esprit philosophique, est la plus ferme barrière contre l'irruption désordonnée de la philosophie dans l'histoire. Si les événements les plus généraux, ceux dont le cours marque la destinée de l'humanité tout entière, peuvent jusqu'à un certain point trouver leur type dans une histoire idéale, il n'en est pas de même des faits qui sont propres à chaque peuple et révèlent en la caractérisant, son existence individuelle. Toute histoire nationale qui s'idéalise et passe en abstractions et en formules sort des conditions de son essence; elle se dénature et périt. La nôtre, après un rapide mouvement de progrès, risque de se trouver comme enrayée par l'affectation des méthodes et des formes transcendantes; il faut qu'elle soit ramenée fortement à la réalité, à l'analyse; il faut qu'on cherche des vues nouvelles, non pas au-dessus, mais au dedans des questions nettement posées. Au point où est parvenue la science de nos origines, ce qui peut la pousser en avant, ce sont des études analytiques sur les institutions du moyen âge, considérées dans leur action variée sur les diverses portions du sol de la France actuelle. Là se trouveront les moyens de revenir avec des développements neufs et des résultats certains, sur tous les problèmes agités par l'école historique moderne.

A. THIERRY, *Considérations sur l'histoire de France*, chapitre V.

4° Œuvre d'art.

a) Les documents doivent être animés et vivifiés par l'imagination.

A Dieu ne plaise que j'atténue en quelque chose la gloire de la grande école d'érudits antérieure à la Révolution! Quel que soit le progrès actuel, quel que puisse être

le progrès à venir, cette gloire restera belle et intacte. Les œuvres des bénédictins de Saint-Maur et de Saint-Vannes et celles des savants laïques qui les ont imités sont, comme l'a dit un écrivain de génie, l'intarissable fontaine où nous puisons tous. Ils ont recueilli et mis au jour tout un monde de faits enfouis dans la poussière des archives ; ils ont fondé la chronologie, la géographie, la critique de l'histoire de France ; mais en histoire, il y a deux tâches distinctes, deux ordres de travaux que l'ambition de l'esprit humain tente simultanément, mais qui, pour le succès, en dépit de notre volonté, vont toujours à la suite l'un de l'autre. La recherche et la discussion des faits, sans autre dessein que l'exactitude, n'est qu'une des faces de tout problème historique ; ce travail accompli, il s'agit d'interpréter et de peindre, de trouver la loi de succession qui attache les faits l'un à l'autre, de donner aux événements leur signification, leur caractère, la vie enfin qui ne doit jamais manquer au spectacle des choses humaines. Or, comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer, toutes les tentatives faites avant 1789 pour répondre à la première de ces tâches, ont été bonnes et grandes ; mais celles qui ont eu pour objet de répondre à la seconde furent presque toutes mesquines et fausses. Le succès en ce genre était réservé à des temps postérieurs ; l'ordre logique des idées et la nature des travaux le voulaient ainsi ; et, de plus, il y eut à cela des motifs irrésistibles, nés de circonstances extérieures, étrangères au développement de la science.

A. THIERRY, *Considérations sur l'Histoire de France*, chapitre IV.

Je résolus d'écrire l'histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, en remontant jusqu'à ses causes premières pour descendre ensuite jusqu'à ses dernières conséquences ; de peindre ce grand événement avec les couleurs les plus vraies, et sous le plus grand nombre d'aspects possible ; de donner pour théâtre à cette variété de scènes, non seulement l'Angleterre, mais tous les pays

qui de près ou de loin avaient ressenti l'influence de la population normande, ou le contre-coup de sa victoire... J'avais l'ambition de faire de l'art en même temps que de la science, d'être dramatique à l'aide de matériaux fournis par une érudition sincère et scrupuleuse. Je me mis à l'œuvre avec un zèle proportionné aux difficultés de l'entreprise.

Le catalogue des livres que je devais lire et extraire était énorme, et comme je n'en pouvais avoir à ma disposition qu'un très petit nombre, il me fallait aller chercher le reste dans les bibliothèques publiques. Au plus fort de l'hiver je faisais de longues séances dans les galeries glaciales de la rue de Richelieu, et plus tard sous le soleil d'été, je courais dans un même jour de Sainte-Geneviève à l'Arsenal, de l'Arsenal à l'Institut, dont la bibliothèque, par une faveur exceptionnelle, restait ouverte jusqu'à près de cinq heures. Les semaines et les mois s'écoulaient rapidement pour moi, au milieu de ces recherches préparatoires; où ne se rencontrent ni les épines, ni les découragements de la rédaction; où l'esprit, planant en liberté au-dessus des matériaux qu'il rassemble, compose et recompose à sa guise et construit d'un souffle le modèle idéal de l'édifice que, plus tard, il faudra bâtir pièce à pièce, lentement et laborieusement. En promenant ma pensée à travers ces milliers de faits épars dans des centaines de volumes et qui me présentaient pour ainsi dire à nu les temps et les hommes que je voulais peindre, je ressentais quelque chose de l'émotion qu'éprouve un voyageur passionné à l'aspect du pays qu'il a longtemps souhaité de voir et que souvent lui ont montré ses rêves.

A force de dévorer les longues pages in-folio, pour en extraire une phrase et quelquefois un mot entre mille, mes yeux acquirent une faculté qui m'étonna, et dont il m'est impossible de me rendre compte, celle de lire, en quelque sorte, par intuition et de rencontrer presque immédiatement le passage qui devait m'intéresser. La force vitale semblait se porter tout entière vers un seul point. Dans l'espèce d'extase qui m'absorbait intérieurement,

pendant que ma main feuilletait le livre ou prenait des notes, je n'avais aucune conscience de ce qui se passait autour de moi. La table où j'étais assis se garnissait ou se dégarnissait de travailleurs; les employés de la bibliothèque ou les curieux allaient et venaient par la salle; je n'entendais rien, je ne voyais rien; je ne voyais que les apparitions évoquées en moi par ma lecture. Ce souvenir m'est encore présent, et depuis cette époque de premier travail, il ne m'arriva jamais d'avoir une perception aussi vive des personnages de mon drame, de ces hommes de race, de mœurs, de physionomies et de destinées si diverses, qui successivement se présentaient à mon esprit, les uns chantant sur la harpe celtique l'éternelle attente du retour d'Arthur, les autres naviguant dans la tempête avec aussi peu de souci d'eux-mêmes que le cygne qui se joue sur un lac; d'autres, dans l'ivresse de la victoire, amoncelant les dépouilles des vaincus, mesurant la terre au cordeau pour en faire le partage, comptant et recomptant par têtes les familles comme le bétail; d'autres enfin, privés par une seule défaite de tout ce qui fait que la vie vaut quelque chose, se résignant à voir l'étranger assis en maître à leurs propres foyers, ou frénétiques de désespoir, courant à la forêt pour y vivre comme vivent les loups, de rapine, de meurtre et d'indépendance.

A. THIERRY, *Dix ans d'études historiques*, Préface.

b) la forme de l'histoire doit être la narration dramatique et colorée.

Dans les matières historiques, la méthode d'exposition est toujours la plus sûre, et ce n'est pas sans danger pour la vérité qu'on y introduit les subtilités de l'argumentation logique. C'est pour me conformer à ce principe que j'ai insisté avec tant de détails sur l'histoire politique de quelques villes de France. Je voulais mettre en évidence le caractère démocratique de l'établissement des communes, et j'ai pensé que j'y réussirais mieux en quittant

la dissertation pour le récit, en m'effaçant moi-même et en laissant parler les faits. L'insurrection de Laon et les guerres civiles de Reims, naïvement racontées, en diront plus qu'une théorie savante sur l'origine de ce tiers état, que bien des gens croient sorti de dessous terre en 1789.

A. Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*, Préface.

Je voudrais qu'à l'aide de recherches nouvelles et plus approfondies, d'une analyse minutieuse des documents narratifs et des actes publics et privés, on pût suivre d'époque en époque, sous les deux dynasties franques, la vie romaine et la vie barbare, distinctes sur le même sol, se mêlant et, pour ainsi dire, se pénétrant par degrés. Mais ici la dissertation historique ne suffit plus, le récit doit s'y joindre et suppléer à ce qu'elle a, par sa nature, d'arbitraire et d'incomplet. Je vais tenter, pour le VIe siècle, de faire succéder au raisonnement sur les choses la vue des choses elles-mêmes et de présenter en action les hommes, les mœurs et les caractères.

A. Thierry, *Considérations sur l'histoire de France*, chapitre VI.

Aujourd'hui il n'est plus permis de faire l'histoire au profit d'une seule idée. Notre siècle ne le veut point. Il demande qu'on lui apprenne tout, qu'on lui retrace et qu'on lui explique l'existence des nations aux diverses époques, et qu'on donne à chaque siècle passé sa véritable place, sa couleur et sa signification. C'est ce que j'ai tâché de faire pour le grand événement dont j'ai entrepris l'histoire. Je n'ai consulté que des documents et des textes originaux, soit pour détailler les diverses circonstances du récit, soit pour caractériser les personnages et les populations qui y figurent. J'ai puisé si largement dans ces textes, que je me flatte d'y avoir laissé peu de chose à prendre. Les traditions nationales des populations les moins connues, et les anciennes poésies populaires, m'ont fourni beaucoup d'indications sur le mode d'existence, les

sentiments et les idées des hommes, dans les temps et les lieux divers où je transporte le lecteur.

Quant au récit, je me suis tenu aussi près qu'il m'a été possible du langage des anciens historiens, soit contemporains des faits, soit voisins de l'époque où ils ont eu lieu. Lorsque j'ai été obligé de suppléer à leur insuffisance par des considérations générales, j'ai cherché à les autoriser en reproduisant les traits originaux qui m'y avaient conduit par induction. Enfin, j'ai conservé la forme narrative pour que le lecteur ne passât pas brusquement d'un récit antique à un commentaire moderne, et que l'ouvrage ne présentât pas les dissonances qu'offriraient des fragments de chroniques entremêlés de dissertations. J'ai cru d'ailleurs que, si je m'attachais plutôt à raconter qu'à disserter, même dans l'exposition des faits et des résultats généraux, je pourrais donner une sorte de vie historique aux masses d'hommes comme aux personnages individuels, et que, de cette manière, la destinée politique des nations offrirait quelque chose de cet intérêt humain qu'inspire involontairement le détail naïf des changements de fortune et des aventures d'un seul homme.

A. Thierry, *Conquête de l'Angleterre*, Introduction.

c) L'histoire doit reproduire exactement la couleur des différentes époques. « Elle doit distinguer au lieu de confondre. »

Le grand précepte qu'il faut donner aux historiens, c'est de distinguer au lieu de confondre ; car, à moins d'être varié, l'on n'est point vrai. Malheureusement, les esprits ont le goût de l'uniformité ; l'uniformité est si commode ! Si elle fausse tout, du moins elle tranche tout, et avec elle aucun chemin n'est rude. De là vient que nos annalistes visent à l'unité historique : il leur en faut une à tout prix ; ils s'attachent à un seul nom de peuple ; ils le suivent à travers les temps, et voilà pour eux le fil d'Ariane.

A. Thierry, *Deuxième lettre sur l'Histoire de France*.

Vainement chercherait-on quelques traces de ces révolutions dans le récit de l'abbé Velly. Pour lui, depuis le ve siècle jusqu'au XVIIIe, ce sont toujours des Français, aimant la gloire et le plaisir, toujours des rois d'une piété éclairée et d'une bravoure chevaleresque. Il décrit les institutions politiques de la première et de la seconde race avec la langue du droit romain ou celle du droit féodal, et jamais il ne s'avise du moindre doute là-dessus. Il n'est pas vaincu par la difficulté, il ne la soupçonne point, et marche d'un pas toujours ferme à l'aide d'auteurs de seconde main et du tableau de la monarchie française présenté par *l'Almanach royal.*

Un esprit capable de sentir la dignité de l'histoire de France ne l'eût pas défigurée de cette manière. Il eût peint nos aïeux tels qu'ils furent et non tels que nous sommes; il eût présenté, sur ce vaste sol que nous foulons, toutes les races d'hommes qui s'y sont mêlées pour produire un jour la nôtre; il eût signalé la diversité primitive de leurs mœurs et de leurs idées ; il l'eût suivie dans ses dégradations, et il en eût montré des vestiges au sein de l'uniformité moderne. Il eût empreint ses récits de la couleur particulière de chaque population et de chaque époque; il eût été frank en parlant des Franks, romain en parlant des Romains ; il eût campé en idée avec les conquérants au milieu des villes ruinées et des campagnes livrées au pillage; il eût assisté au tirage des lots d'argent, de meubles, de vêtements, de terres qui avait lieu partout où se portait le flot de l'invasion; il eût vu les premières amitiés entre les vainqueurs et les vaincus se former au milieu de la licence de la vie barbare et de la ruine de tout frein social, par une émulation de rapines et de désordres; il eût décrit la décadence graduelle de l'ancienne civilisation, l'oubli croissant des traditions légales, la perte des lumières, l'oppression des pauvres et des faibles, sans distinction de races, par les riches et les puissants. Ensuite, quand l'histoire aurait pris d'autres formes, il en aurait changé comme elle, dédaignant

le parti commode d'arranger le passé comme le présent s'arrange, et de présenter les mêmes figures et les mêmes mœurs quatorze fois dans quatorze siècles.

A. THIERRY, *Troisième lettre sur l'histoire de France.*

Le fond de l'histoire n'est-il pas trouvé depuis longtemps ? Non, sans doute. On sait bien assigner à chaque événement sa date précise ; l'art de vérifier les dates est à peu près découvert ; mais cette découverte n'a pas été capable de bannir entièrement le faux de l'histoire. Il y a, en fait d'histoire, plus d'un genre d'inexactitude ; et si le travail des chronologistes nous garantit désormais de la fausseté matérielle, il faut un nouveau travail, un nouvel art pour écarter également la fausseté de couleur et de caractère. Ne croyons pas qu'il ne reste plus qu'à porter des jugements moraux sur les personnages et les événements historiques : il s'agit de savoir si les hommes et les choses ont été réellement tels qu'on nous les représente ; si la physionomie qu'on leur prête leur appartient véritablement et n'est point transportée mal à propos du présent au passé, ou d'un degré récent du passé à un autre degré plus ancien. C'est là qu'est la difficulté et le travail ; là sont les abîmes de l'histoire, abîmes inaperçus des écrivains superficiels, et comblés quelquefois, sans profit pour eux, par les travaux obscurs d'une érudition qu'ils dédaignent.

A. THIERRY, *Cinquième lettre sur l'histoire de France.*

V

MICHELET

1° L'histoire est la « résurrection de la vie intégrale, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds ». Elle doit unir et fondre les méthodes de l'histoire narrative (Thierry, de Barante) et de l'histoire philosophique (Guizot). (P. 291.)
2° L'histoire, pour pénétrer la vie en ses organismes profonds, doit s'appuyer sur les pièces d'archives, les manuscrits, les actes authentiques, et non seulement sur les « livres imprimés ». (P. 293.)
3° Un peuple est une « personne ». Il a un corps, qui est son sol, sa terre, et une âme qui, par son travail sur elle-même, s'engendre et se crée. (P. 294.)
4° Le « symbolisme historique ». Les grands hommes sont représentatifs de leur race. De même il est des faits types, révélateurs de l'âme nationale. (P. 296.)
5° Pour pénétrer jusqu'à l'âme des sociétés qu'il veut faire revivre, l'historien doit étudier le passé avec tout soi-même et se mettre tout entier dans son œuvre. (P. 297.)

TEXTES CITÉS

MICHELET. — *Précis de l'histoire moderne*, Avant-propos, 1827.
— *Histoire romaine*, préface, 1831.
— *Histoire de France*, préface de 1833 et préface de 1869.

1° L'histoire est la « résurrection de la vie intégrale, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds ». Elle doit unir et fondre les méthodes de l'histoire narrative (Thierry, de Barante) et de l'histoire philosophique (Guizot).

Cette noble pléiade historique qui, de 1820 à 1830, jette un si grand éclat, MM. de Barante, Guizot, Mignet, Thiers, Augustin Thierry, envisagea l'histoire par des points de vue spéciaux et divers. Tel fut préoccupé de l'élément de race, tel des institutions, etc., sans voir peut-être assez combien ces choses s'isolent difficilement, combien chacune d'elles réagit sur les autres. La race, par exemple, reste-t-elle identique sans subir l'influence des mœurs changeantes? Les institutions peuvent-elles s'étudier suffisamment sans tenir compte de l'histoire des idées, de mille circonstances sociales dont elles surgissent? Ces spécialités ont toujours quelque chose d'un peu artificiel, qui prétend éclaircir et pourtant peut donner de faux profils, nous tromper sur l'ensemble, en dérober l'harmonie supérieure.

La vie a une condition souveraine et bien exigeante. Elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble. Nos fonctions se lient, se supposent l'une l'autre. Qu'une seule manque et rien ne vit plus. On croyait autrefois pouvoir par le scalpel isoler, suivre à part chacun de nos systèmes; cela ne se peut pas, car tout influe sur tout.

Ainsi, ou tout, ou rien; pour retrouver la vie historique, il faudrait patiemment la suivre en toutes ses voies, toutes ses formes, tous ses éléments. Mais il faudrait aussi, d'une passion plus grande encore, refaire et rétablir le jeu de tout cela, l'action réciproque de ces forces diverses dans un puissant mouvement qui redeviendrait la vie même... Compliqué,... effrayant était mon problème historique posé comme résurrection de la vie intégrale, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds. Nul homme sage n'y eût songé. Par bonheur, je ne l'étais pas.

J. MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1869.

Je viens de résumer l'histoire politique, l'histoire extérieure. Mais dans mon livre, elle est éclaircie par l'his-

toire intérieure, par celle de la philosophie et de la religion, du droit et de la littérature. L'effort est grand, si l'œuvre ne l'est pas. Ce n'est pas moins qu'un récit et un système, une formule de la France, considérée d'une part dans sa diversité de races et de provinces, dans son extension géographique, d'autre part dans son développement chronologique, dans l'unité croissante du drame national. C'est un tissu dont la trame est l'espace et la matière, dont la chaîne est le temps et la pensée.

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1833.

Mon livre (la critique la plus sévère en conviendra) est sorti tout entier des sources originales. Cependant je dois beaucoup à quelques-uns de nos contemporains... L'immense, la consciencieuse histoire de notre vénérable Sismondi, les beaux récits des deux Thierry, voilà les livres qui ne m'ont jamais quitté. Toutefois je dois encore davantage à ceux de M. Guizot. Sous l'histoire des faits, il a vu des idées. Il n'existait point avant son cours une telle analyse des grands faits sociaux et intellectuels.

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1833.

2° L'histoire, pour pénétrer la vie dans ses organismes profonds, doit s'appuyer sur les pièces d'archives, les manuscrits, les actes authentiques, et non seulement sur les « livres imprimés ».

Jusqu'en 1830 (même jusqu'en 1836), aucun des historiens remarquables de cette époque n'avait senti encore le besoin de chercher les faits hors des livres imprimés, aux sources primitives, la plupart inédites alors, aux manuscrits de nos bibliothèques, aux documents de nos archives[1].

1. Cf., *ibid.* : « Dans mes préfaces successives, et dans mes éclaircissements, on pourra voir, de volume en volume, les fondements qui sont dessous, l'énorme base d'actes et de manuscrits, d'imprimés rares, etc., sur laquelle elle (l'Histoire de France) porte; » et plus loin : « Que de jours de labeur et d'étude au fond des archives! »

Aucun historien, que je sache, avant mon troisième volume (chose facile à vérifier), n'avait fait usage des pièces inédites. Cela commença par l'emploi que je fis, dans mon histoire, du mystérieux registre de l'*Interrogatoire du Temple*, enfermé quatre cents ans, caché, muré, interdit sous les peines les plus graves au Trésor de la Cathédrale, que les Harlay en tirèrent, qui vint à Saint-Germain-des-Prés, puis à la Bibliothèque. La Chronique, alors inédite, de Duguesclin m'aida aussi. L'énorme dépôt des Archives me fournissait une foule d'actes à l'appui de ces manuscrits, et pour bien d'autres sujets. C'est la première fois que l'histoire eut une base si sérieuse (1837).

Que serais-je devenu dans ce XIXe siècle, si, m'attachant aux procédés de mes prédécesseurs les plus illustres, je m'étais fait le docile interprète de la narration du temps, son traducteur servile ? Entrant aux siècles riches en actes et en pièces authentiques, l'histoire devient majeure, maîtresse de la chronique qu'elle domine, épure et juge. Armée de documents certains qu'ignora cette chronique, l'histoire, pour ainsi dire, la tient sur ses genoux comme un petit enfant dont elle écoute volontiers le babil, mais qu'il lui faut souvent reprendre et démentir.

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1869.

3° Un peuple est une « personne ». Il a un corps, qui est son sol, sa terre, et une âme, qui, par son travail sur elle-même, s'engendre et se crée.

Le matériel, la race, le peuple qui la continue, me paraissaient avoir besoin qu'on mît dessous une bonne forte base, la terre, qui les portât et les nourrît. Sans une base géographique, le peuple, l'acteur historique, semble marcher en l'air comme dans les peintures chinoises où le sol manque. Et notez que ce sol n'est pas seulement le théâtre de l'action. Par la nourriture, le climat, etc... il y

influe de cent manières. Tel le nid, tel l'oiseau. Telle la patrie, tel l'homme.

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1869.

Contre ceux qui poursuivent cet élément de race et l'exagèrent aux temps modernes, je dégagerai de l'histoire elle-même un fait moral énorme et trop peu remarqué. C'est le puissant travail de soi sur soi, où la France, par son progrès propre, va transformant tous ses éléments bruts. De l'élément romain municipal, des tribus allemandes, du clan celtique, annulés, disparus, nous avons tiré à la longue des résultats tout autres, et contraires même, en grande partie, à tout ce qui les précéda.

La vie a sur elle-même une action de personnel enfantement, qui, de matériaux préexistants, nous crée des choses absolument nouvelles. Du pain, des fruits, que j'ai mangés, je fais du sang rouge et salé qui ne rappelle en rien ces aliments d'où je le tire. — Ainsi va la vie historique, ainsi va chaque peuple, se faisant, s'engendrant, broyant, amalgamant ses éléments, qui y restent sans doute à l'état obscur et confus, mais sont bien peu de chose relativement à ce que fit le long travail de la grande âme.

La France a fait la France, et l'élément fatal de race m'y semble secondaire. Elle est fille de sa liberté. Dans le progrès humain la part essentielle est à la force vive, qu'on appelle l'homme. L'homme est son propre Prométhée.

En résumé, l'histoire, telle que je la voyais en ces hommes éminents (et plusieurs admirables) qui la représentaient, me paraissait encore faible en ses deux méthodes :

Trop peu matérielle, tenant compte des races, non du sol, du climat, des aliments, de tant de circonstances physiques et physiologiques ;

Trop peu spirituelle, parlant des lois, des actes politiques, non des idées, des mœurs, non du grand mouvement progressif, intérieur, de l'âme nationale.

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1869.

Un point très capital que les contemporains négligent et nos modernes, c'est de distinguer fortement, de caractériser la personnalité spéciale de chaque ville. Cela pourtant est le réel, le charme de ce pays si varié. Je m'y suis attaché; ce m'était une religion, de leur refaire leur âme à chacune, ces vieilles et chères villes, et cela ne se peut qu'en marquant fortement comme chaque industrie et chaque genre de vie créaient une race d'ouvriers.

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1869.

4° Le « symbolisme historique ». Les grands hommes sont représentatifs de leur race. De même il est des faits types, révélateurs de l'âme nationale.

Dans le *Précis*, nous nous proposions toute autre chose [1] : laisser, s'il était possible, dans la mémoire des élèves qui l'apprendront par cœur une empreinte durable de l'histoire moderne.

Pour atteindre ce but, il aurait fallu premièrement marquer par une division large et simple l'unité dramatique de l'histoire des trois derniers siècles; ensuite, représenter toutes les idées intermédiaires, non par des expressions abstraites, mais par des faits caractéristiques qui pussent saisir de jeunes imaginations. Il les eût fallu peu nombreux, mais assez bien choisis pour servir de symboles à tous les autres, de sorte que les mêmes faits présentassent à l'enfant une suite d'images, à l'homme mûr une chaîne d'idées.

MICHELET, *Précis de l'histoire moderne*, Avant-propos.

L'humanité est divine, mais il n'y a point d'homme divin : les héros mythiques, ces Hercules dont le bras sépare les montagnes, ces Lycurgue et ces Romulus, légis-

1. Que dans les *tables* ou *chronologies* que Michelet avait publiées avant le *Précis*.

lateurs rapides, qui dans une vie d'homme accomplissent le long ouvrage des siècles, sont les créations de la pensée des peuples... Les peuples restaient prosternés devant ces gigantesques ombres. Le philosophe les relève et leur dit : Ce que vous adorez, c'est vous-mêmes, ce sont vos propres conceptions. Ces bizarres et inexplicables figures... sortent de la poésie pour entrer dans la science. Les miracles du génie individuel se classent sous la loi commune. Le niveau de la critique passe sur le genre humain. Ce radicalisme historique ne va pas jusqu'à supprimer les grands hommes. Il en est sans doute qui dominent la foule, de la tête ou de la ceinture ; mais leur front ne se perd plus dans les nuages. Ils ne sont pas d'une autre espèce; l'humanité peut se reconnaître dans toute son histoire, une et identique à elle-même...

Ainsi l'humanité part du symbole, en histoire, en droit, en religion. Mais, de l'idée matérialisée, individualisée, elle procède à l'idée pure et générale. Dans l'immobile chrysalide du symbole s'opère le mystère de la transformation de l'esprit; celui-ci grandit, s'étend, tant qu'il peut s'étendre; il crève enfin son enveloppe, et celle-ci tombe, sèche et flétrie. Ceci est sensible surtout dans le droit; le droit date ses révolutions et les grave sur l'airain. Celles des religions, des langues et des littératures ont besoin d'être éclairées, suppléées par l'histoire de la législation et de la jurisprudence.

MICHELET, *Histoire romaine*, Préface.

5° Pour pénétrer jusqu'à l'âme des sociétés qu'il veut faire revivre, l'historien doit étudier avec tout soi-même et se mettre tout entier dans son œuvre.

Ma vie fut en ce livre, elle a passé en lui... Mais cette identité du livre et de l'auteur n'a-t-elle pas un danger ? L'œuvre n'est-elle pas colorée des sentiments, du temps de celui qui l'a faite ? C'est ce qu'on voit toujours. Nul

portrait si exact, si conforme au modèle, que l'artiste n'y mette un peu de lui.

Si c'est là un défaut, il nous faut avouer qu'il nous rend bien service. L'historien qui en est dépourvu, qui entreprend de s'effacer en écrivant, de ne pas être, de suivre par derrière la chronique contemporaine (comme Barante a fait pour Froissart), n'est point du tout historien. Le vieux chroniqueur, très charmant, est absolument incapable de dire à son pauvre valet qui va sur ses talons, ce que c'est que le grand, le sombre, le terrible XIV[e] siècle. Pour le savoir, il faut toutes nos forces d'analyse et d'érudition, il faut un grand engin qui perce les mystères, inaccessibles à ce conteur. Quel engin, quel moyen? La personnalité moderne, si puissante et tant agrandie.

En pénétrant l'objet de plus en plus, on l'aime et dès lors on regarde avec un intérêt croissant. Le cœur, ému à la seconde vue, voit mille choses invisibles au peuple indifférent. L'histoire, l'historien, se mêlent en ce regard. Est-ce un bien? est-ce un mal?

MICHELET, *Histoire de France*, Préface de 1869.

VI

THIERS

L'historien doit s'effacer de son œuvre. Il raconte. Il veut « être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles ». Sa qualité essentielle est « l'intelligence ». Le style, dans l'histoire, doit « n'être jamais aperçu ni senti ».

TEXTE CITÉ

THIERS. — *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Avertissement de l'auteur, 1855.

N'y a-t-il pas une qualité essentielle, préférable à toutes les autres, qui doit distinguer l'historien, et qui constitue sa véritable supériorité ? Je le crois, et je dis tout de suite que, dans mon opinion, cette qualité c'est l'intelligence.

Je prends ici ce mot dans son acception vulgaire...

C'est cette qualité, appliquée aux grands objets de l'histoire, qui à mon avis est la qualité essentielle du narrateur, et qui, lorsqu'elle existe, amène à sa suite toutes les autres, pourvu qu'au don de la nature on joigne l'expérience, née de la pratique. En effet, avec ce que je nomme l'intelligence, on démêle bien le vrai du faux, on ne se laisse pas tromper par les vaines traditions ou les faux bruits de l'histoire, on a de la critique; on saisit bien le caractère des hommes et des temps, on n'exagère rien, on ne fait rien trop grand ou trop petit, on donne à chaque personnage ses traits véritables, on écarte le fard, de tous les ornements le plus malséant en histoire, on peint juste; on entre dans les secrets ressorts des choses, on comprend et on fait comprendre comment elles se sont accomplies; diplomatie, administration, guerre, marine,

on met ces objets si divers à la portée de la plupart des esprits, parce qu'on a su les saisir dans leur généralité intelligible à tous; et quand on est arrivé ainsi à s'emparer des nombreux éléments dont un vaste récit doit se composer, l'ordre dans lequel il faut les présenter, on le trouve dans l'enchaînement même des événements, car celui qui a su saisir le lien mystérieux qui les unit, la manière dont ils se sont engendrés les uns les autres, a découvert l'ordre de narration le plus beau, parce que c'est le plus naturel; et si, de plus, il n'est pas de glace devant les grandes scènes de la vie des nations, il mêle fortement le tout ensemble, le fait succéder avec aisance et vivacité; il laisse au fleuve du temps sa fluidité, sa puissance, sa grâce même, en ne forçant aucun de ses mouvements, en n'altérant aucun de ses heureux contours; enfin, dernière et suprême condition, il est équitable, parce que rien ne calme, n'abat les passions comme la connaissance profonde des hommes...

L'intelligence est donc, selon moi, la faculté heureuse qui, en histoire, enseigne à démêler le vrai du faux, à peindre les hommes avec justesse, à éclaircir les secrets de la politique et de la guerre, à narrer avec un ordre lumineux, à être équitable enfin, en un mot à être un véritable narrateur. L'oserai-je dire? presque sans art, l'esprit clairvoyant que j'imagine n'a qu'à céder à ce besoin de conter qui souvent s'empare de nous et nous entraîne à rapporter aux autres les événements qui nous ont touché, et il pourra enfanter des chefs-d'œuvre...

Mais, m'objectera-t-on, l'art n'est donc rien, l'intelligence à elle seule suffit donc à tout! Le premier venu, doué seulement de cette compréhension, saura composer, peindre, narrer enfin, avec toutes les conditions de la véritable histoire! Je répondrais volontiers que oui, s'il ne convenait cependant de mettre quelque restriction à cette assertion trop absolue. Comprendre est presque tout, et pourtant n'est pas tout; il faut encore un certain art de composer, de peindre, de ménager les couleurs,

de distribuer la lumière, un certain talent d'écrire aussi, car c'est de la langue qu'il faut se servir, qu'elle soit grecque, latine, italienne ou française, pour raconter les vicissitudes du monde. Et, j'en conviens, il faut à l'intelligence joindre l'expérience, le calcul, c'est-à-dire l'art...

Mais en avouant que l'art doit s'ajouter à l'intelligence, je vais dire pourquoi l'intelligence, telle que je l'ai définie, arrivera plus qu'aucune autre faculté à cet art si compliqué. De toutes les productions de l'esprit, la plus pure, la plus chaste, la plus sévère, la plus haute et la plus humble à la fois, c'est l'histoire. Cette Muse fière, clairvoyante et modeste, a besoin surtout d'être vêtue sans apprêts.

Il lui faut de l'art sans doute, et s'il y en a trop, si on le découvre, toute dignité, toute vérité disparaissent, car cette simple et noble créature a voulu vous tromper, et dès lors toute confiance en elle est perdue. Qu'on exagère la terreur sur la scène tragique, le rire sur la scène comique; que dans l'épopée, l'ode, l'idylle, on grandisse, on embellisse les personnages..., qu'en un mot on trompe un peu dans ces arts, qui tous s'appellent l'art de la fiction, personne ne peut se prétendre trompé, car tout le monde est averti; et encore je conseillerais aux auteurs de fictions de rester vrais, quoique dispensés d'être exacts. Mais l'histoire, mentir dans le fond, dans la forme, dans la couleur, c'est chose intolérable! L'histoire ne dit pas : Je suis la fiction; elle dit : Je suis la vérité...

Je supporte tout, je l'avoue, de tous les arts; mais la moindre prétention de la part de l'histoire me révolte. Dans la composition, dans le drame, dans les portraits, dans le style, l'histoire doit être vraie, simple et sobre. Or quel est, entre tous les genres d'esprit, celui qui lui conservera le plus ces qualités essentielles? Évidemment l'esprit profondément intelligent, qui voit les choses telles qu'elles sont, les voit juste, et les veut rendre comme il les a vues.

L'intelligence complète des choses en fait sentir la

beauté naturelle, et les fait aimer au point de n'y vouloir rien ajouter, rien retrancher, et de rechercher exclusivement la perfection de l'art dans leur exacte reproduction...

C'est la profonde intelligence des choses qui conduit à cet amour idolâtre du vrai, que les peintres et les sculpteurs appellent l'amour de la nature. Alors on n'y veut rien changer, parce qu'on ne juge rien au-dessus d'elle. En poésie on choisit, on ne change pas la nature; en histoire on n'a même pas le droit de choisir, on n'a que le droit d'ordonner...

Maintenant... ai-je besoin de dire quelles sont en histoire les conditions du style? J'énonce tout de suite la condition essentielle, c'est de n'être jamais ni aperçu ni senti... Si... on voit une glace, c'est qu'elle a un défaut, car son mérite c'est la transparence absolue. Ainsi est le style en histoire. Du moment que vous le sentez, lui qui n'a d'autre objet que de montrer les choses, c'est qu'il est défectueux.

Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Avertissement de l'auteur.

CHAPITRE III

LA CRITIQUE

I

LA HARPE

1° L'art et les règles ne sont que « le sentiment du beau réduit en méthode ». Le goût n'est autre chose que la connaissance de l'art et des règles. Il est indispensable au génie. (P. 303.)
2° Le rôle de la critique est de fixer les règles, de guider les artistes, d'éclairer les lecteurs. (P. 306.)

TEXTE CITÉ

La Harpe. — *Lycée,* 1799-1805.

1° L'art et les règles ne sont que « le sentiment du beau réduit en méthode ». Le goût n'est autre chose que la connaissance de l'art et des règles. Il est indispensable au génie.

Il y a donc un art d'écrire : oui, sans doute. Cet art ne peut exister sans talent ; mais il ne peut manquer au talent. Ce qui le prouve, c'est qu'on peut citer des auteurs nés avec de très heureuses dispositions pour la poésie, et qui pourtant n'ont jamais connu l'art d'écrire en vers : tels étaient sans contredit Brébeuf et Lemoine, l'un traducteur de Lucain, l'autre auteur du poème de *Saint Louis*. C'est

de l'un que Voltaire a dit, en citant un morceau de lui : « Il y a toujours quelques vers heureux dans Brébeuf. » C'est de l'autre qu'il a vanté l'imagination en déplorant son mauvais goût...

Mais cet art, qui l'a révélé aux premiers hommes qui ont écrit ? Je réponds qu'ils ne l'ont pas connu. Les premiers essais en tout genre ont dû être et ont été très imparfaits. Cet art, comme tous les autres, s'est formé par la succession et la comparaison des idées, par l'expérience, par l'imitation, par l'émulation. Combien de poètes que nous ne connaissons pas, avaient écrit avant qu'Homère fît une *Iliade* ! Combien d'orateurs et de rhéteurs, avant qu'on eût un Démosthène, un Périclès ! et les Grecs n'ont-ils pas tout appris aux Romains? et les uns et les autres ne nous ont-ils pas tout enseigné ? Voilà les faits; c'est la meilleure réponse à ceux qui s'imaginent honorer le génie en niant l'existence de l'art, et qui font voir seulement qu'ils ne connaissent ni l'un ni l'autre.

Il n'y a point de sophismes que l'on n'ait accumulés de nos jours à l'appui de ce paradoxe insensé. On a cité des écrivains qui ont réussi, dit-on, sans connaître ou sans observer les règles de l'art, tels que Le Dante, Shakespeare, Milton et autres. C'est s'exprimer d'une manière très fausse. Le Dante et Milton connaissaient les Anciens, et s'ils se sont fait un nom avec des ouvrages monstrueux, c'est parce qu'il y a dans ces monstres quelques belles parties exécutées selon les principes. Ils ont manqué de la conception d'un ensemble; mais leur génie leur a fourni des détails où règne le sentiment du beau, et les règles ne sont autre chose que ce sentiment réduit en méthode.

La Harpe, *Lycée*, section 1re.

On a rejeté toutes les règles comme les tyrans du génie, quoiqu'elles ne soient en effet que ses guides... On a décrié le goût comme timide et pusillanime, quoique ce soit lui seul qui enseigne à oser heureusement...

Au reste, dans ce moment où mon but est surtout d'é-

tablir quelques notions préliminaires, et de combattre quelques erreurs plus ou moins générales, je m'arrête sur une remarque essentielle, et dont l'application pourra souvent avoir lieu dans le cours de nos séances. Elle porte sur l'inconvénient attaché à ces mots de génie et de goût, aujourd'hui si souvent et si mal à propos répétés. Ce sont, ainsi que quelques autres termes particuliers à notre langue, des expressions abstraites en elles-mêmes, vagues et indéfinies dans leur acception, susceptibles d'équivoques et d'arbitraire, de manière que celui qui les emploie leur donne à peu près la valeur qui lui plaît...

A la faveur de cet abus de mots, on trouve le moyen de refuser le génie aux plus grands écrivains et de l'accorder aux plus mauvais, et l'on conçoit qu'il y a bien des gens qui s'accommodent de cet arrangement. Mais que l'on s'arrête à des idées nettes et précises, qu'on examine, par exemple, quand il est question d'un poète tragique, si les sujets de ses pièces sont bien choisis, les plans bien conçus, les situations intéressantes et vraisemblables, les caractères conformes à la nature, si le dialogue est raisonnable, si le style est l'expression juste des sentiments et des passions, s'il est toujours en proportion avec le sujet et les personnages, si la diction est pure et harmonieuse, si les scènes sont liées les unes aux autres, si tout est clair et motivé : *tout cela peut se réduire en démonstration.* Je suppose que, cet examen fait, l'on demande encore si celui qui a rempli toutes ces conditions a du génie (et Racine et Voltaire les ont remplies toutes), je crois qu'alors la question pourra paraître un peu étrange; aussi pour se sauver de l'évidence, on se cache encore dans les ténèbres d'un mot abstrait. Tout ce que vous venez de détailler, dit-on, c'est l'affaire du goût. *Le goût est le sentiment des convenances*, et c'est lui qui enseigne tout ce que vous venez de dire. Oui, j'avoue que le goût est le sentiment des convenances; mais si son partage est si beau et si étendu qu'il contienne tout ce que je viens d'exposer, je demande ce qui restera au génie...

Que signifie donc ce mot, le *génie*, pris ainsi éminemment et dans le sens le plus étendu ? Ce ne peut être autre chose que la supériorité d'esprit et de talent, et conséquemment elle admet le plus et le moins et peut s'appliquer à tout ce qui dépend des facultés intellectuelles... En s'attachant à cette définition, l'on est sûr au moins de savoir de quoi l'on parle. Demande-t-on si tel écrivain a du génie? examinez ses ouvrages. A-t-il atteint le but de l'art ? A-t'il de ces beautés qu'il est donné à peu d'hommes de produire ? *Cet examen peut se porter jusqu'à l'évidence, en partant des principes et en considérant les effets.* Si le résultat est en sa faveur, c'est donc un homme supérieur : il a donc du génie. Mais en a-t-il plus ou moins que tel ou tel ? C'est ici que la discussion n'a plus de terme, et que la réunion des avis est impossible... Nos jugements, d'ailleurs, sont en proportion de nos lumières : plus un auteur est près de la perfection, moins il a de vrais juges ; en un mot, après le talent, rien n'est plus rare que le goût...

Ce mot, en passant du propre au figuré, peut se définir connaissance du beau et du vrai, sentiment des convenances... On en a abusé beaucoup en voulant trop le séparer du génie et du talent, dont il est cependant une partie essentielle et nécessaire. Il est aussi impossible qu'un auteur écrive avec beaucoup de goût sans avoir quelque talent, qu'il le serait qu'un homme montrât un grand talent sans avoir aucun goût. Seulement il en est de cette qualité comme de toutes les autres qui constituent l'artiste. On en a plus ou moins, comme on a plus ou moins de facilité, de fécondité, d'énergie, de sensibilité, de grâce, d'harmonie.

La Harpe, *Lycée*, section 1re.

2° Le rôle de la critique est de dégager les règles, de guider les artistes, d'éclairer les lecteurs.

L'esprit philosophique peut faire de l'art un tout régu-

lier, l'assujettir à une méthode, distribuer ses parties, classer ses genres, s'appuyer sur l'expérience des faits pour établir la certitude des principes, et porter jusqu'à l'évidence l'opinion des vrais connaisseurs, qui confirme les impressions de la multitude quand elle n'écoute que celles de la nature, les rectifie quand elle s'est égarée par précipitation, ignorance ou séduction.

LA HARPE, *Lycée*, section 1re.

La multitude, que l'homme de génie voit à une si grande distance, s'en rapproche cependant par l'inévitable puissance qu'elle exerce sur lui. Telle est la balance qui subsiste éternellement entre l'un et l'autre : il produit, elle juge ; elle lui demande des plaisirs, il lui demande des suffrages ; c'est lui qui brigue la gloire, c'est elle qui la dispense. Mais si cette même multitude, en n'écoutant que son instinct, en exprimant ses sensations, a pu déjà... éclairer le talent, l'avertir de ce qu'il a de plus heureux, et l'inquiéter sur ce qui lui manque, combien ont dû faire davantage ces esprits justes et lumineux qui voulurent se rendre compte de leurs jouissances et fixer leurs idées sur ce qu'ils pouvaient attendre des artistes...

En étudiant ces éléments des arts, ces lois du bon goût, en les appliquant ensuite à l'examen des modèles, vous reconnaîtrez avec plaisir que le beau est le même dans tous les temps, parce que la nature et la raison ne sauraient changer. Des ennemis de tout bien ont voulu tirer avantage de cette vérité pour taxer d'inutilité les discussions littéraires. A les entendre, tout a été dit... Je n'ignore pas que la raison, qui est très moderne en philosophie, est très ancienne en fait de goût; mais d'un autre côté, ce goût se compose de tant d'idées mixtes, l'art est si étendu et si varié, le beau a tant de nuances délicates et fugitives, qu'on peut encore, ce me semble, ajouter aux principes généraux une foule d'observations neuves, aussi utiles qu'agréables, sur l'application de ces mêmes principes ; et ce genre de travail... ne peut avoir lieu que dans

la lecture et l'analyse des écrivains de tous les rangs.

...Ce qui est vraiment instructif, c'est l'examen raisonné de chaque auteur; c'est l'exact résumé des beautés et des défauts, c'est l'emploi continuel du jugement et de la sensibilité; et ne craignons pas de revenir sur des auteurs trop connus. Que de choses à connaître encore dans ce que nous croyons savoir le mieux!... Et combien nous verrions davantage s'il se pouvait qu'un Racine, un Voltaire nous révélât lui-même les secrets de son génie! Malheureusement, c'est une sorte de confidence que le génie ne fait pas. Tâchons au moins de la lui dérober, autant qu'il est possible, par une étude attentive, et surprenons les secrets où nous n'étions pas initiés.

La Harpe, *Lycée*, section 1re.

Peut-être aussi pourrai-je me flatter de n'avoir pas été tout à fait inutile, si le peu de moments que vous passerez ici vous porte à en consacrer quelques autres à l'étude de ces écrivains classiques, mal connus dans la première jeunesse, faits pour être sentis dans un âge plus mûr, mais trop souvent négligés dans les distractions d'une vie dissipée. L'on ne s'instruit bien que par ses propres réflexions; c'est l'habitude et le choix de la lecture qui entretient le goût du beau et l'amour du vrai.

La Harpe, *Lycée*, section 1re.

II

GUINGUENÉ

.a critique doit montrer les rapports entre les productions de l'esprit, et la politique et les mœurs.

TEXTE CITÉ

GUINGUENÉ. — *Histoire littéraire d'Italie*, préface, 1811.

A toutes ces époques, l'histoire politique et un aperçu es fréquentes vicissitudes qu'éprouvèrent les gouvernerents d'Italie viendront se mêler à l'histoire littéraire, ais principalement considérés dans leur rapport avec lle et relativement à l'action que ces divers gouvernerents exercèrent sur les sciences et les lettres.

L'Histoire mérite sans doute d'occuper tous les bons sprits et d'être le sujet des méditations des sages, du oins lorsqu'elle joint aux faits, aux guerres, aux intriues politiques, aux révolutions et aux conquêtes, les ffets que tous ces grands mouvements ont eus sur les imières et sur le bonheur de cette malheureuse race umaine, éternellement froissée par leur choc, rarement, ais quelquefois cependant, appelée à en recueillir le uit. En un mot, depuis que des philosophes ont écrit histoire (et qui peut lire maintenant l'histoire, quand ce e sontpas des philosophes qui l'ont écrite?), on y cherche rincipalement les vicissitudes de la destinée de l'homme n société, et comme rien n'y a plus d'influence que les rogrès des lettres et la culture de l'esprit, c'est l'état de es progrès et de cette culture dans chaque nation et à aque époque, que l'on veut particulièrement connaître. 'est-ce pas dire assez clairement que c'est en dernier sultat l'histoire littéraire que l'on cherche dans l'his-

toire politique, et qu'envisagée sous ce rapport, l'une n'est, pour parler ainsi, que le cadre de l'autre?

Mais c'est un cadre si important et si nécessaire au tableau, que lorsqu'on veut faire du tableau même l'objet principal de son étude, on ne doit pas l'en détacher. Les révolutions des lumières, dans le système social moderne, tiennent de trop près aux événements politiques pour qu'il soit possible de les séparer; et une histoire littéraire où les faits relatifs aux lettres ne se combineraient pas avec ces événements, serait aussi peu digne d'être offerte à un public éclairé que le serait une histoire politique où l'on ne dirait rien des progrès des sciences, des lettres et des arts.

GUINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, Préface.

III

VILLEMAIN

La critique classique doit être élargie par l'étude des rapports du goût avec les mœurs et l'histoire et par la connaissance des littératures étrangères.

TEXTES CITÉS

Villemain. — *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique*, 1814.
— *Tableau de la littérature au* XVIIIe *siècle*, 1829.

C'est ce jugement pur et fin, composé de connaissances et de réflexions, que possédera d'abord le critique ; il a pour fondement l'étude des anciens, qui sont les maîtres éternels de l'art d'écrire, non pas comme anciens, mais comme grands hommes. Cette étude doit être soutenue et tempérée par la méditation attentive de nos écrivains, et par l'examen des ressemblances de génie et des différences de situation, de mœurs, de lumières, qui les rapprochent ou les éloignent de l'antiquité. Voilà le goût classique ; qu'il soit sage sans être timide, exact sans être borné ; qu'il passe à travers les écoles moins pures de quelques nations étrangères, pour se familiariser avec de nouvelles idées, se fortifier dans ses opinions, ou se guérir de ses scrupules ; qu'il essaie, pour ainsi dire, ses principes sur une grande variété d'objets : il en connaîtra mieux la justesse, et, corrigé d'une sorte de pusillanimité sauvage, il ne s'effarouchera pas de ce qui paraît nouveau, étrange, inusité ; il en approchera, et saura quelquefois l'admirer.

Villemain, *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique.*

La critique... se présente sous trois formes : elle est dogmatique, historique ou conjecturale.

La première est la critique d'Aristote ; elle n'a pas pour objet de produire, de demander de nouveaux chefs-d'œuvre. Aristote traite l'éloquence et la poésie comme la nature : il constate ce qui a été fait, il ne cherche point à inspirer ce qu'il faut faire ; et les préceptes qu'il pose sont comme des lois générales qu'il a tirées des faits de l'intelligence.

La forme historique, appliquée à la critique littéraire, est plus féconde et plus variée ; elle est durable et se rajeunit par le mouvement de l'esprit humain...

Voltaire enferma dans l'histoire une foule de détails sur les lettres. Le XVII[e] siècle, dépeint par ce brillant génie, nous laisse souvent oublier les événements politiques qui troublaient l'Europe, pour nous occuper du progrès des arts et nous faire assister aux créations de l'éloquence et de la poésie. La critique peut suivre cet exemple en mêlant l'histoire à la littérature comme Voltaire mêlait la littérature à l'histoire.

La dernière forme de critique est la critique conjecturale, qui a l'ambition de pousser les esprits en avant, de leur ouvrir des routes qu'on n'a pas encore tentées, de dire enfin, comme un pilote habile : Allez là, naviguez vers ce point ; vous découvrirez quelque terre nouvelle.

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature au* XVIII[e] *siècle.* Cours de 1829, 1[re] leçon (39[e] leçon des éditions postérieures).

Partout il y a deux choses distinctes à observer dans cette grande époque (le XVIII[e] siècle), l'action de quelques hommes de génie, et le mouvement de la société même qui se confond avec le caractère général de la littérature et la riche diversité des talents secondaires.

Quelques écrivains de génie font la gloire d'une époque. Mais... les noms mêmes qui ne sont pas placés au pre-

mier rang offrent un intérêt curieux, et sont une partie nécessaire du tableau.

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature au* XVIIIᵉ *siècle*, 2ᵉ édition, 16ᵉ leçon (non publiée dans la 1ʳᵉ édition).

Cet examen du génie de Mirabeau sera presque exclusivement une étude historique. Il y aurait de la petitesse à mesurer d'après les règles du goût, cette parole qui fut une action si dominante. Mais puisqu'elle fut si puissante, elle était sans doute animée d'une grande verve de passion et de génie.

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature au* XVIIIᵉ *siècle.* Cours de 1829, 1ʳᵉ leçon (39ᵉ des éditions postérieures).

Beaucoup de hardiesses de Rousseau sont devenues lieux communs. Une part de sensibilité déclamatoire qui plaisait fort à son temps est tombée pour nous ; mais il nous est facile de ressusciter par la pensée son prodigieux succès et de comprendre la puissance attachée au rôle qu'il avait pris, ce rôle d'ennemi des lettres dans un pays affolé de littérature, ce rôle de misanthrope et de sauvage spéculatif dans un monde blasé de politique et d'élégance sociale, ce rôle de démocrate sous une vieille monarchie absolue et sous une aristocratie lassée d'elle-même ; enfin... cette dévotion de théiste et de spiritualiste au milieu de l'écroulement des croyances, de l'incertitude des âmes et de la fatigue des systèmes...

... Expliquer son talent et sa puissance, l'un par sa vie, l'autre par son siècle, est une étude qui doit intéresser cet auditoire.

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature au* XVIIIᵉ *siècle.* Cours de 1828 (publié en 1838), 1ʳᵉ leçon.

La Harpe était né pour la critique; son talent s'est augmenté dans l'exercice de sa faculté naturelle; mais a-t-il embrassé le vaste plan qu'il s'était proposé? Jette-t-il

un coup d'œil hardi sur l'essence des beaux-arts ? A-t-il des vues fines et profondes ? La connaissance de l'homme, des mœurs, de l'histoire lui sert-elle à éclairer l'étude des lettres ? Est-il autre chose qu'un élégant démonstrateur de vérités connues ?

VILLEMAIN, *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique*, 1814.

Vous voulez bien venir écouter quelqu'un qui vous parle avec moins de facilité qu'un sophiste grec, et qui n'a pas non plus un intérêt actif à défendre, une passion sérieuse à faire prévaloir. Toutefois il vous entretient d'un objet d'étude; peut-être ne le considère-t-il pas sous un point de vue assez intéressant, assez élevé. Mais enfin l'enseignement est ici le but de la parole. L'histoire de la langue et des lettres, les accidents variés du goût, la diversité des époques, le génie des écrivains, leur biographie dans ses rapports avec leur talent, leur influence sur les opinions et les mœurs, voilà, sans doute, autant de sujets d'un intérêt secondaire, mais véritable, qui... n'ont pas besoin d'être exagérés par la parole.

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature au* XVIII[e] *siècle*. Cours de 1829, 2[e] leçon (40[e] des éditions postérieures).

IV

NISARD

Critique dogmatique. Les œuvres littéraires sont bonnes ou mauvaises suivant qu'elles se rapprochent ou s'éloignent d'un triple idéal : celui de l'esprit humain, celui du génie particulier de la France, celui de la langue française.

TEXTE CITÉ

NISARD. — *Histoire de la littérature française*, 1844-1849.

Si je ne suis pas dupe d'un vain désir de distinction, il y a eu de notre temps quatre sortes de critique littéraire. La première est comme une partie nouvelle et essentielle de l'histoire générale. Les révolutions de l'esprit, les changements du goût, les chefs-d'œuvre en sont les événements; les écrivains en sont les héros[1]. On y fait voir l'influence de la société sur les auteurs, des auteurs sur la société; on y prouve que la science des lettres n'est pas la moins relevée des sciences morales.

La seconde sorte de critique est à la première ce que les mémoires sont à l'histoire[2]. Elle s'occupe plus de la chronique des lettres que de leur histoire, et elle fait plus de portraits que de tableaux. Pour elle tout auteur est un type, et aucun type n'est méprisable. Aussi ne donne-t-elle pas de rangs; elle se plaît aux talents aussi divers que les visages. Elle est moins touchée des lois générales de l'esprit que de ses diversités individuelles. Pour le fond comme pour la méthode, cette critique est celle qui s'éloigne le plus de l'enseignement et qui a l'allure la plus

1. La critique de Villemain.
2. La critique de Sainte-Beuve.

libre. La pénétration qui ne craint pas d'être subtile, la sensibilité, la raison, pourvu qu'elle ne sente pas l'école, le caprice même à l'occasion, le fin du détail, l'image transportée de la poésie dans la prose, telles en sont les qualités éminentes. En lisant les *Causeries* de Sainte-Beuve on pense à Plutarque et à Bayle, et on les retrouve, avec le trait poétique qui leur manque.

La troisième sorte de critique choisit, parmi tous les objets d'étude qu'offrent les lettres, une question qu'elle traite à fond, en prenant grand soin de n'en avoir pas l'air[1]. S'agit-il, par exemple, de l'usage des passions dans le drame, elle recueille dans les auteurs dramatiques les plus divers et les plus inégaux les traits vrais ou spéciaux dont ils ont peint une passion; elle compare les morceaux, non pour donner des rangs, mais pour faire profiter de ces rapprochements la vérité et le goût; elle y ajoute ses propres pensées, et de ce travail de comparaison et de critique, elle fait ressortir quelque vérité de l'ordre moral. C'est là son objet : tirer des lettres un enseignement pratique, songer moins à conduire l'esprit que le cœur, prendre plus de souci de la morale que de l'esthétique. C'est de la littérature comparée qui conclut par de la morale.

J'éprouve quelque embarras à définir la quatrième sorte de critique[2]. Celle-ci se rapproche plus d'un traité; elle a la prétention de régler les plaisirs de l'esprit, de soustraire les ouvrages à la tyrannie du *chacun son goût*, d'être une science exacte, plus jalouse de conduire l'esprit que de lui plaire. Elle s'est fait un idéal de l'esprit humain dans les livres; elle s'en est fait un du génie particulier de la France, un autre de sa langue; elle met chaque auteur et chaque livre en regard de ce triple idéal. Elle note ce qui s'en rapproche : voilà le bon; ce qui s'en éloigne : voilà le mauvais. Si son objet est élevé, si elle

1. La critique de Saint-Marc Girardin.
2. La critique de Nisard.

ne fait tort ni à l'esprit humain qu'elle étudie dans son imposante unité, ni au génie de la France, qu'elle veut montrer toujours semblable à lui-même, ni à notre langue, qu'elle défend contre les caprices de la mode, il faut avouer qu'elle se prive des grâces que donnent aux trois premières sortes de critique la diversité, la liberté, l'histoire mêlée aux lettres, la beauté des tableaux, la vie des portraits, les rapprochements de la littérature comparée...

NISARD, *Histoire de la littérature française*, t. IV, conclusion IV.

Si l'art est l'expression des vérités générales dans un langage définitif, les vérités de cet ordre et les termes qui ont servi à les exprimer n'étant pas sujets à changer ni à périr, il suit que l'histoire d'une littérature est l'histoire de ce qui n'a pas cessé, dans les œuvres littéraires d'une nation, d'être vrai, vivant, d'agir sur les esprits, de faire partie essentielle et permanente de l'enseignement public. Mais cela même, n'est-ce pas le fond, n'est-ce pas l'âme de la nation?

Ce que nous avons à étudier, à caractériser avec précision, c'est le fond même, c'est l'âme de notre France, telle qu'elle se manifeste dans les écrits qui subsistent...

J'ai voulu voir d'une vue claire et déterminer, sans paradoxe ni rhétorique, ce qu'il y a de constant, d'essentiel, d'immuable dans l'esprit français.

NISARD, *Histoire de la littérature française*, t. I, chap. Ier, § 1.

L'objet de cette histoire étant l'esprit français, défini, autant qu'il a été en nous, par tout ce qu'il est, comme par tout ce qu'il n'est pas, comparé à l'esprit ancien, distingué de l'esprit des autres nations modernes, montré dans le génie même et les conditions de la langue française, il reste à savoir qui nous éclairera et nous guidera dans cette étude. La France elle-même. Il n'y a pas ici de système à imaginer; il n'y a qu'à prendre un à un, dans

l'ordre des temps et dans la succession des influences, les noms qui ont survécu et dont la suite nous marque le chemin. La liste en est arrêtée; le paradoxe archéologique pourra bien essayer d'y glisser, sous prétexte d'oubli injuste, quelques noms qui n'y figurent pas; ils n'y demeureront pas.

La France a fait un choix définitif. Parmi tant d'écrits et tant de noms, elle a omis ceux-ci et retenu ceux-là. Ce n'est pas, comme l'a imaginé le paradoxe, dédain ou incurie de sa gloire, c'est justice. Les nations sont plus disposées à grossir qu'à réduire la liste de leurs grands hommes; elles sont plus soucieuses de leur renommée que ne l'est pour elles, sans y être accrédité, tel écrivain qui a sujet de craindre pour lui-même la destinée de ceux qui ont été omis. Je m'en rapporte à la France, et j'accepte sa liste pour toute la suite de sa littérature, ne réhabilitant personne et laissant les morts dans le repos de leur tombe, mais, par la recherche approfondie des causes qui ont fait vivre les uns et mourir les autres, rendant d'autant plus hommage à ceux qui ont survécu.

Pourquoi ceux-ci vivent-ils, et pourquoi ceux-là ont-ils péri? Parce que la France se reconnaît dans les premiers, et qu'elle ne se reconnaît pas dans les seconds.

La France n'a pas eu à faire un long examen. Elle s'est regardée successivement dans les images vraies ou prétendues de son propre esprit. Dans les unes elle ne s'est pas reconnue; elle s'est reconnue dans les autres, soit à certains traits, soit tout entière. La science compare l'original à ces divers portraits, et donne les raisons du jugement souverain que la France en a porté d'instinct.

NISARD, *Histoire de la littérature française*, t. I, chap. Ier, § 7.

Quoiqu'il ne s'agisse que de l'esprit français dans la littérature, comme la littérature exprime tout ce qui appartient à la vie politique et sociale, aux arts, à la religion, à la philosophie, tout ce qui est une matière pour l'activité

humaine, on est bien près de connaître tout le fond de sa nation quand on en connaît l'esprit dans les livres. Et, de même, on n'est pas loin d'ignorer son pays, ou de s'y tromper grossièrement, quand on a des idées vagues ou inexactes sur l'esprit qu'il a manifesté dans les lettres... De quel intérêt n'est-il pas de ne se point tromper sur l'esprit de son pays, et, par exemple, pour caresser un de ses défauts passagers, de ne pas risquer d'en soulever quelque jour contre soi les qualités permanentes? De quel avantage ne serait-il pas pour un politique de chercher, dans toute la suite de notre histoire, quelle a été, dans les choses de la politique, l'habitude et comme le naturel de notre pays, et de pouvoir au besoin en appeler à la France séculaire, des entraînements et des erreurs de la France du jour? Je me persuade qu'il ferait mieux nos affaires, par cette profonde connaissance de nos traditions, que le plus habile empirique par les expédients les plus variés.

De même, la meilleure chance est pour l'écrivain qui, au lieu de quelque image altérée et mensongère de l'esprit français, travaillera devant une image véritable, dont il aura recueilli les traits dans la suite de son histoire. Mais n'y a-t-il que l'écrivain pour qui cette connaissance soit capitale? Ne sommes-nous pas tous intéressés, pour notre conduite, principalement dans la vie publique, à savoir ce que notre nation a constamment tenu pour vrai, et comment, après des oublis ou des dégoûts passagers, elle revient à ses habitudes? Ne devons-nous pas, pour n'y être point comme des étrangers, connaître en quoi nous lui ressemblons?

NISARD, *Histoire de la littérature française*, t. I, chap. Ier, § 2.

V

SAINT-MARC GIRARDIN

La critique doit se proposer de tirer des lettres un enseignement moral.

TEXTE CITÉ

Saint-Marc Girardin. — *Cours de littérature dramatique,* 1843.

Quoique les opinions morales de la littérature ne tiennent pas aux mœurs de la société, la critique cependant a droit de s'en soucier pour deux raisons.

La première raison est toute littéraire. Il est des opinions morales qui aident à créer le beau ; il en est qui poussent à créer le laid. Or, le devoir de la critique, selon moi, c'est de montrer que le beau est le but et la fin de la littérature ; et la critique doit combattre les opinions et les idées qui détournent l'esprit de ce but suprême...

Notre littérature ne représente pas notre société : elle n'en représente que les caprices d'esprit, elle n'en exprime que les fantaisies. Ce n'est donc pas condamner les mœurs de notre temps que d'en attaquer les opinions morales : car les unes sont presque indépendantes des autres. Mais, comme avec le temps ces opinions influent, soit sur la littérature dont les créations deviennent moins pures, soit sur la conscience publique, qui devient ainsi moins hardie à répudier le mal, il est du devoir de la critique et de la morale de signaler les altérations que la littérature fait subir à l'expression des sentiments principaux du cœur humain, de ces sentiments qui sont le sujet éternel de la littérature dramatique.

Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique,* I, 19.

VI

S. DE SACY

Avantages de la « critique de fantaisie ». Elle extrait des gros livres dont la lecture est inutile « le petit nombre de renseignements utiles, de vues heureuses », qu'ils contiennent.

TEXTES CITÉS

S. de Sacy. — *Variétés littéraires*, préface, 1858.
— *Rapport sur le progrès des lettres*, Discours préliminaire, 1868.

Aujourd'hui, de juges compétents ou non, il y en a moins, il est vrai, que du temps de Chénier ; peut-être même n'y en a-t-il plus du tout, chacun s'en rapportant à son goût, à son instinct, et se souciant très peu d'exprimer sa sensation pour l'imposer aux autres... On découvre toujours, avec un peu de patience, le coin de talent. Il faut parler de tout le monde sous peine d'être injuste, c'est-à-dire prendre et peser un à un les grains de sable de la mer. Tout cela ne vivra pas, mais tout cela a son jour de vie, et c'est ce jour qu'il faut signaler.

S. de Sacy, *Rapport sur le progrès des lettres*. Discours préliminaire.

La critique est morte en ce sens qu'elle n'est plus une règle commune, une loi uniforme et acceptée de tous; la critique qui met tout en question, est en question elle-même ; chacun a la sienne qu'il fait dériver de son goût propre et qu'il traite selon sa méthode...

... Me bornant à retracer les caractères les plus généraux de la critique actuelle, je crois qu'on peut la diviser en trois branches principales : la première, qui se rat-

tache, mais sans superstition, à la méthode classique et remonte aux principes et à la philosophie de l'art sur les traces des grands critiques anciens;... la seconde, que l'on pourrait appeler, sans vouloir la rabaisser et lui faire tort, la critique de fantaisie, l'examen des œuvres littéraires ne lui servant que d'occasion ou de prétexte pour développer ses propres idées et se livrer à des excursions sérieuses ou légères ; la troisième, biographique et psychologique avant tout, cherchant moins le livre dans l'auteur que l'auteur dans le livre, classant les différents esprits dans les différents siècles par genres et par espèces, comme on classe des plantes dans un herbier, acceptant tout, le laid et le beau, le raisonnable et l'insensé, à titre de produits de l'esprit humain, pourvu que la sève ait monté et qu'un rejeton vigoureux soit sorti du tronc commun...

Comprendre tout, c'est un mérite. Ce mérite toutefois a ses inconvénients. Il conduit à confondre un peu trop le bien et le mal, à accepter sans choix tout ce qui se présente avec une certaine énergie de relief dans l'histoire de la littérature et dans les œuvres de l'art. A force de peindre on finirait par perdre l'habitude de juger, et qu'est-ce que la critique sans jugement ?...

Il faut l'avouer : la recherche exclusive du vrai courrait grand risque de nous faire oublier qu'il y a un beau, ou plutôt que le beau et le vrai ne font qu'un et que la source du laid c'est le faux, si la critique à principes ne se tenait à côté de la critique à portraits pour perpétuer les traditions de l'art. Les formes varient et changent, nous l'avons déjà dit. Il y a quelque chose qui ne change pas, l'esprit humain... En littérature, les règles, au lieu de féconder les esprits, semblent-elles n'y plus porter que la sécheresse et la stérilité ? c'est qu'une étroite et fausse application n'en a pris que le dehors, que la lettre qui tue, et a voulu faire une loi perpétuelle de ce qui n'était que la loi des circonstances. Remontez au principe des règles, à l'impérissable sentiment du beau. Les règles se raffermiront et fortifieront l'esprit au lieu de l'accabler...

Quant à cette sorte de critique que j'ai cru pouvoir nommer la critique de fantaisie, ce n'est pas une critique à proprement parler. Les œuvres qu'elle examine ne sont pour elle qu'une occasion d'exprimer ses propres idées, de donner un libre essor à son imagination : grande ressource dans bien des cas, manière honnête d'éluder l'objet spécial de la critique, lorsque, par mille raisons qu'il serait trop long d'indiquer ici, on aime mieux se dispenser de porter un jugement. Souvent le public y gagne et rarement il y perd ; tel article de journal, dans son cadre resserré et sous sa forme légère, a cent fois plus de portée que le gros livre dont le titre lui sert de prétexte. La pierre à fusil est froide et sèche; frappez-la contre le fer, l'étincelle en jaillit. C'est déjà quelque chose de n'avoir pas à lire tant d'ouvrages pour y recueillir peut-être à grand peine un très petit nombre de renseignements utiles, de vues heureuses. La critique fait ce travail et y ajoute un développement auquel l'auteur n'aurait jamais pensé.

S. DE SACY, *Rapport sur le progrès des lettres*, Discours préliminaire.

Un livre n'est qu'un morceau détaché de la pensée, de la vie d'un auteur ; l'auteur lui-même appartient à son siècle. Son Siècle ! le mot est bien ambitieux. Le génie d'un écrivain dépend de mille petites circonstances, du lieu de sa naissance, de son éducation, de l'humeur des gens dans la société desquels il a passé ses premières années. Tout cela fait l'auteur et tout cela fait le livre...

Il faut donc savoir, non seulement ce que sont les livres, mais ce qu'ont été les auteurs.

SACY, *Variétés littéraires*, I, *Littérature*, XX. *Cours de litt. fr.* par M. Villemain (Extr. de la *Rev. des Deux-Mondes*, 1er sept. 1838.)

VII

V. HUGO

La critique doit se taire devant le génie, et l'admirer en bloc; car « il est à prendre ou à laisser »; ses défauts sont la condition de ses qualités.

TEXTE CITÉ

V. Hugo. — *William Shakespeare*, 1864.

Les génies, les esprits, ce nommé Eschyle, ce nommé Isaïe, ce nommé Juvénal, ce nommé Dante, ce nommé Shakespeare, ce sont des êtres impérieux, tumultueux, violents, emportés, extrêmes, chevaucheurs des galops ailés, franchisseurs de limites, « passant les bornes », ayant un but à eux, lequel « dépasse le but », « exagérés », faisant des enjambées scandaleuses, volant brusquement d'une idée à l'autre, et du pôle nord au pôle sud, parcourant le ciel en trois pas, peu cléments aux haleines courtes, secoués par tous les souffles de l'espace et en même temps pleins d'on ne sait quelle certitude équestre dans leurs bonds à travers l'abîme, indociles aux « Aristarques », réfractaires à la rhétorique de l'État, pas gentils pour les lettrés asthmatiques, insoumis à l'hygiène académique, préférant l'écume de Pégase au lait d'ânesse.

Les braves pédants ont la bonté d'avoir peur pour eux. L'ascension provoque au calcul de la chute. Les culs-de-jatte compatissants plaignent Shakespeare. Il est fou, il monte trop haut! La foule des cuistres, c'est une foule, s'ébahit et se fâche. Eschyle et Dante font à tout moment fermer les yeux à ces connaisseurs. Cet Eschyle est perdu!

Ce Dante va tomber. Un dieu s'envole, les bourgeois lui crient : Casse-cou!

V. Hugo, *William Shakespeare*, 2e partie, liv. III, chap. IV.

Les rhétoriques, officielles et officieuses, nous avons signalé cette sagesse, prennent de fortes précautions contre les génies. Ils sont peu universitaires; qui plus est, ils manquent de platitude. Ce sont des lyriques, des coloristes, des enthousiastes, des fascinateurs, des possédés, des exaltés, des « enragés », nous avons lu le mot, des êtres qui, lorsque tout le monde est petit, ont la manie de « faire grand ». Que sais-je, ils ont tous les vices. Un médecin a récemment découvert que le génie est une variété de la folie. Ils sont Michel-Ange maniant des colosses; ils sont Rembrandt peignant avec une palette toute barbouillée de rayons de soleil; ils sont Dante, Rabelais et Shakespeare, excessifs. Ils vous apportent un art farouche, rugissant, flamboyant, échevelé comme le lion et la comète. Quelle horreur! On se coalise contre eux, et l'on fait bien. Il y a, par bonheur, des *tea-totallers* de l'éloquence et de la poésie. *J'aime la pâleur*, disait un jour un bourgeois de lettres. Le bourgeois de lettres existe. Les rhétoriques, inquiètes des contagions et des pestes qui sont dans le génie, recommandent avec une haute raison, que nous avons louée, la tempérance, la modération, le « bon sens », l'art de se borner, les écrivains expurgés, émondés, taillés, réglés, le culte des qualités que les malveillants appellent négatives, la continence, l'abstinence, Joseph, Scipion, les buveurs d'eau; tout cela est excellent; seulement il faut prévenir les jeunes élèves qu'à prendre ces sages préceptes trop au pied de la lettre on court risque de glorifier une chasteté d'eunuque. J'admire Bayard, soit; j'admire moins Origène.

V. Hugo, *William Shakespeare*, 2e partie, liv. III, ch. V.

Quoi donc! pas de critiques? Non. Pas de blâme? Non. Vous expliquez tout? Oui. Le génie est une entité comme la nature, et veut, comme elle, être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser. Il y a des gens qui font la critique de l'Himalaya caillou par caillou. L'Etna flamboie et bave, jette dehors sa lueur, sa colère, sa lave et sa cendre; ils prennent un trébuchet, et pèsent cette cendre pincée par pincée. *Quot libras in monte summo?* Pendant ce temps-là le génie continue son éruption. Tout en lui a sa raison d'être. Il est parce qu'il est. Son ombre est l'envers de sa clarté. Sa fumée vient de sa flamme. Son précipice est la condition de sa hauteur. Nous aimons plus ceci et moins cela; mais nous nous taisons là où nous sentons Dieu. Nous sommes dans la forêt; la torsion de l'arbre est son secret. La sève sait ce qu'elle fait. La racine connaît son métier. Nous prenons les choses comme elles sont, nous sommes de bonne composition avec ce qui est excellent, tendre ou magnifique; nous consentons aux chefs-d'œuvre, nous ne nous servons pas de celui-ci pour chercher noise à celui-là; nous n'exigeons pas que Phidias sculpte des cathédrales, ni que Pinaigrier vitre les temples; le temple est l'harmonie, la cathédrale est le mystère; ce sont deux modes différents du sublime...

Nous sommes bizarre à ce point que nous nous contentons que cela soit beau. Nous ne reprochons pas l'aiguillon à qui nous donne le miel. Nous renonçons à notre droit de critiquer les pieds du paon, le cri du cygne, le plumage du rossignol, la chenille du papillon, l'épine de la rose, l'odeur du lion, la peau de l'éléphant, le bavardage de la cascade, le pépin de l'orange, l'immobilité de la voie lactée, l'amertume de l'océan, les taches du soleil, la nudité de Noé.

Le *quandoque bonus dormitat* est permis à Horace. Nous le voulons bien. Ce qui est certain, c'est qu'Homère ne le dirait pas d'Horace. Il n'en prendrait pas la peine. Cet aigle trouverait charmant ce colibri jaseur. Je con-

viens qu'il est doux à un homme de se sentir supérieur et de dire : Homère est puéril, Dante est enfantin. C'est un joli sourire à avoir. Écraser un peu ces pauvres génies, pourquoi pas ? Être l'abbé Trublet et dire : *Milton est un écolier*, c'est agréable. Qu'il a d'esprit celui qui trouve que Shakespeare n'a pas d'esprit ! Il s'appelle La Harpe, il s'appelle Delandine, il s'appelle Auger; il est, fut ou sera de l'Académie. *Tous ces grands hommes sont pleins d'extravagance, de mauvais goût et d'enfantillage.* Quel beau décret à rendre ! Ces façons-là chatouillent voluptueusement ceux qui les ont; et, en effet, quand on dit : Ce géant est petit, on peut se figurer qu'on est grand. Chacun a sa manière. Quant à moi, qui parle ici, j'admire tout, comme une brute.

V. HUGO, *William Shakespeare*, 2[e] partie, liv. IV, chap. II.

VIII

SAINTE-BEUVE

TEXTES CITÉS

Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, 1829.
Histoire de Port-Royal, 1er volume, 1840; 2e vol., 1842.
Portraits contemporains, 3 vol., 1846.
Chateaubriand et son groupe littéraire, 1860.

1° Le point de départ de la critique de Sainte-Beuve. La « critique humaniste ».

Un peu de chaque chose et rien de l'ensemble, à la française : telle était la devise de Montaigne et telle est aussi la devise de la critique française. Nous ne sommes pas *synthétiques*, comme diraient les Allemands; le mot même n'est pas français. L'imagination de détail nous suffit. Montaigne, La Fontaine, madame de Sévigné sont volon-

tiers nos livres de chevet. Cette critique française, dans sa pureté, roulait sur un petit nombre de noms heureux parmi les Anciens; mais c'étaient les auteurs les plus à portée de tous, les plus faciles, ceux qui sont le plus faits pour orner les mœurs et embellir l'usage de la vie. Tout le fonds de la critique littéraire française, en ce qui concerne l'Antiquité, se résumerait en un petit nombre de volumes qui ont peu à peu formé comme notre rhétorique... Là se trouvent toutes les citations, les souvenirs d'Horace, de Virgile, d'Homère[1], qui devaient orner la mémoire et composer le trésor d'un homme de goût fidèle à l'esprit français. Il en résultait une sorte de circulation courante à l'usage des gens instruits. J'avoue ma faiblesse : nous sommes devenus bien plus forts dans la dissertation érudite, mais j'aurai un éternel regret pour cette moyenne et plus libre habitude littéraire, qui laissait à l'imagination tout son espace et à l'esprit tout son jeu; qui formait une atmosphère saine et facile, où le talent respirait et se mouvait à son gré : cette atmosphère-là je ne la retrouve plus, et je la regrette.

SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, leçon 13e.

2° Le critique doit être un poète.

Le plus beau rôle pour le critique, c'est quand il ne se tient pas uniquement sur la défensive, et que, dénonçant les faux succès, il ne sait pas moins discerner et promouvoir les légitimes. C'est pour cela qu'il est mieux qu'il y ait dans le critique un poète : un poète a le sentiment plus vif des beautés, et il hésite moins à les maintenir. Boileau, en cette matière, se trompera moins que Johnson ou que Jeffries. On l'a dit très judicieusement : « La vraie touche des esprits, c'est l'examen d'un nouvel auteur; et celui

1. Pas assez d'Homère pourtant, c'était le côté faible : on ne remontait pas assez à la première et à la plus grande originalité poétique naturelle.

qui le lit se met à l'épreuve plus qu'il ne l'y met[1]. » Il ne s'agit pas, quand un nouvel écrivain paraît qui est homme de génie, même avec des défauts, il ne s'agit pas de venir dire : *C'est assez bien* et de faire ce qu'on peut appeler une cote mal taillée des beautés et des défauts, comme fit l'Institut dans ce fameux Rapport sur le *Génie du Christianisme*, comme fit l'Académie pour le *Cid*. « C'est un grand signe de médiocrité que de louer toujours modérément, » a dit Vauvenargues. Il faut savoir à première vue marquer le *cran*...

Le vrai critique devance le public, le dirige et le guide ; et si le public s'égare et se fourvoie (ce qui lui arrive souvent), le critique tient bon dans l'orage et s'écrie à haute voix : Ils y reviendront.

Le critique n'a pas toujours de ces bonnes fortunes et de ces glorieuses occasions. Quand elles se présentent et qu'il est habile à les saisir, cela l'illustre à jamais, comme une belle guérison illustre un médecin.

SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 21e leçon.

3° Le critique « réfléchit et comprend » toutes les œuvres, et les explique. Sa qualité essentielle est l'intelligence.

L'esprit critique est de sa nature facile, insinuant, mobile et compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles, et des vallées touffues qui bordent ses rives. Tandis que chacun de ces objets du paysage reste fixe en son lieu et s'inquiète peu des autres, que la tour féodale dédaigne le vallon, et que le vallon ignore le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les baigne sans les déchirer, les embrasse d'une eau vive

1. Mademoiselle de Gournay.

et courante, les *comprend*, les réfléchit, et, lorsque le voyageur est curieux de connaître et de visiter ces sites variés, elle le prend dans une barque ; elle le porte sans secousse, et lui développe successivement tout le spectacle changeant de son cours.

SAINTE-BEUVE, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Pensée XVII.

C'est une chose bien remarquable, comme en avançant dans la vie et en se laissant faire avec simplicité, on apprécie à mesure davantage un plus grand nombre d'êtres et d'objets, d'individus et d'œuvres, qui nous avaient semblé d'abord manquer à certaines conditions, proclamées par nous indispensables, dans la ferveur des premiers systèmes. Les ressources de la création, que ce soit Dieu qui crée dans la nature, ou l'homme qui crée dans l'art, sont si complexes et si mystérieuses, que toujours, en cherchant bien, quelque composé nouveau vient déjouer nos formules et troubler nos méthodiques arrangements. C'est une fleur, une plante qui ne rentre pas dans les familles décrites; c'est un poète que nos poétiques n'admettaient pas. Le jour où l'on comprend enfin ce poète, cette fleur de plus, où elle existe pour nous dans le monde environnant, où l'on saisit sa convenance, son harmonie avec les choses, sa beauté que l'inattention légère ou je ne sais quelle prévention nous avait voilée jusque-là, ce jour est doux et fructueux; ce n'est pas un jour perdu entre nos jours; ce qui s'étend ainsi de notre part en estime mieux distribuée n'est pas nécessairement ravi pour cela à ce que les admirations anciennes ont de supérieur et d'inaccessible. Les statues qu'on adorait ne sont pas moins hautes, parce que des rosiers qui embaument, et des touffes épanouies dont l'odeur fait rêver, nous en déroberont la base.

SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, Madame Desbordes-Valmore, 1833.

4° Pour comprendre une œuvre, il faut connaître l'homme qui l'a produite, tracer la biographie de son âme, surprendre l'éveil de sa vocation, déterminer sa faculté maîtresse.

En fait de critique et d'histoire littéraire, il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois plus féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes : non pas ces biographies minces et sèches, ces notices exiguës et précieuses, où l'écrivain a la pensée de briller, et dont chaque paragraphe est effilé en épigramme; mais de larges, copieuses et parfois même diffuses histoires de l'homme et de ses œuvres : entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut; le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour, dont les grands hommes ne dépendent pas moins que nous autres, fond véritable sur lequel ils ont pied, d'où ils partent pour s'élever quelque temps et où ils retombent sans cesse...

... Le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte, qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénouez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire, la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache sa seconde existence, radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond et que vous savez votre poète; vous avez

franchi avec lui les régions ténébreuses, comme Dante et Virgile; vous êtes digne de l'accompagner sans fatigue et comme de plain-pied à travers ses autres merveilles. De *René* au dernier ouvrage de M. de Chateaubriand, des premières *Méditations* à tout ce que pourra créer jamais M. de Lamartine, d'*Andromaque* à *Athalie*, du *Cid* à *Nicomède*, l'imitation est facile : on tient à la main le fil conducteur, il ne s'agit plus que de le dérouler.

On se conduira avec Port-Royal comme avec un personnage unique dont on écrirait la biographie; tant qu'il n'est pas formé encore, et que chaque jour lui apporte quelque chose d'essentiel, on ne le quitte guère, on le suit pas à pas dans la succession décisive des événements; dès qu'il est homme, on agit plus librement envers lui, et, dans ce jeu où il est avec les choses, on se permet parfois de les aller considérer en elles-mêmes, pour le retrouver ensuite et le revenir mesurer. Littérature, morale, théologie environnante, ce sera un vaste champ, où, passé un certain moment de notre récit, nous aurons sans cesse à entrer; le Port-Royal, devenu *homme fait*, nous y induira fréquemment.

SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, livre I, ch. I.

J'aime à saisir le premier éveil d'une vocation, le déchiffrement de l'instinct. Il y en a qui ont nié ce jeu de la faculté première : « Mon ami sir Josué Reynolds, dit Gibbon (dont le nom se lie par plus d'un rapport à celui de Tillemont), — Reynolds, d'après son oracle, le docteur Johnson, nie qu'il existe un génie prétendu naturel, une disposition de l'esprit reçue de la nature pour un art ou une science plutôt que pour une autre. Sans m'engager dans une dispute métaphysique ou plutôt de mots, je *sais* par expérience que, dès ma première jeunesse, j'aspirai à la qualité d'historien... » Comment un critique biographe comme Johnson, et un peintre de portraits comme Reynolds, ont-ils pu nier cette diversité originelle qui désigne chaque individu marquant, et qui est l'âme de chaque

physionomie ? Malebranche, qui avait commencé par s'appliquer à l'histoire ecclésiastique, et qui n'y avait que du dégoût, ouvre un jour par hasard le livre *de l'Homme* de Descartes, et ne le quitte plus : le voilà métaphysicien pour la vie.

SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, livre IV, ch. v.

Ceux même qui ont un trait singulier dominant, presque excessif, et qu'on désigne d'abord par là, s'ils sont vraiment grands, y unissent, y subordonnent et groupent à l'entour toutes les qualités diverses qu'ils ont à des degrés moindres, mais pourtant éminents encore. Quand on n'a pas l'expérience directe des hommes, et qu'on ne connaît les plus distingués que par les aspects principaux et de loin, on est tout surpris, si ensuite on les aborde, de les trouver si différents, par d'autres côtés, de ce qu'on se figurait, et plus complets d'ordinaire. Celui qu'on ne se peignait que par les grands coups d'une imagination souveraine qui éclate dans ses écrits, on est tout surpris (à causer avec lui) de lui trouver, en sus et d'abord, tant de sens, de suite judicieuse. Celui qu'on voyait dans ses poésies tout mélancolique et tendre, ou pathétique au théâtre, et qui l'est sincèrement, on est étonné de le rencontrer ferme et net au commerce de la vie, spirituel ou même mordant. Boileau ne disait-il pas à Racine : « Si vous vous mêliez de satire, vous seriez plus méchant que moi. » Bref, les hommes marquants et qualifiés d'un beau don, pour être véritablement distingués et surtout grands, pour ne pas être de sublimes automates et des maniaques de génie, doivent avoir et ont le plus souvent les autres qualités humaines, non seulement moyennes, mais supérieures encore. Seulement s'ils ont une qualité décidément dominante, le reste s'adosse à l'entour et comme au pied de cette qualité. De loin et du premier coup d'œil on va droit à celle-ci, à leur cime, à leur clocher, pour ainsi dire : c'est comme une ville dont on ne savait que le lointain; en s'approchant et en y entrant, on

voit les rues, et ce qui est véritablement la résidence ordinaire.

SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, livre Ier, ch. X.

5° L'utilité de l'histoire et des enquêtes historiques dans la critique littéraire.

La grande division qui séparerait naturellement cette histoire des journaux français en deux tomberait à 89 : histoire des journaux avant la révolution, et depuis. Cette dernière partie, pour être plus rapprochée et pour n'embrasser que cinquante ans, ne serait pas, on le conçoit, la moins immense. Mais même pour la première, on ne s'imagine pas, si l'on n'y a sondé directement par places, l'immensité et la multiplicité de ce qu'elle aurait à embrasser dans l'intervalle de cent vingt-quatre ans, depuis 1665, date de la fondation du *Journal des Savants*, jusqu'en 89. L'utilité et le jour qui en rejailliraient pour l'appréciation littéraire des époques qui semblent épuisées, ne paraissent point avoir été sentis. Dans l'histoire qu'on a tracée jusqu'à présent de la littérature des deux derniers siècles, on ne s'est pris qu'à des œuvres éminentes, à des monuments en vue, à de plus ou moins grands noms : les intervalles de ces noms, on les a comblés avec des aperçus rapides, spirituels, mais vagues et souvent inexacts. On a trop fait avec ces deux siècles, comme le touriste de qualité qui, dans un voyage en Suisse, va droit au Mont-Blanc, puis dans l'Oberland, puis au Righi, et qui ne décrit et ne veut connaître le pays que par ces glorieux sommets.

Le plain-pied moyen des intervalles n'a pas été exactement relevé, et on ne l'atteint que par cette immense et variée surface que présente la littérature des journaux.

Il y a en ce sens une carte du pays à faire, qui, à l'exemple de ces bonnes cartes géographiques, marquerait la hauteur

relative et le degré de relèvement des monts par rapport à ce terrain intermédiaire et continu.

SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, t. III, Sur *les Journaux chez les Romains*, par M. J.-V. Le Clerc, 1839.

6° Le critique doit savoir distinguer les diverses familles d'esprits. (Ébauche de la théorie de l'histoire naturelle des esprits.)

Qu'il en soit du monde moral comme il en est aujourd'hui de l'univers et du ciel physique. Les physiciens, les astronomes, les navigateurs observent et notent à chaque instant les variations de l'atmosphère, la latitude, les étoiles. Ces observations multipliées s'enchaînent, et leur ensemble sert à découvrir ou à vérifier des lois. Faisons quelque chose d'analogue dans le monde de l'esprit et de la société. Bien des détails précieux qui échapperaient, si on ne les saisissait au passage, et qui ne se retrouveraient plus, sont ainsi fixés et pourront fournir d'imprévues conclusions à nos neveux...

SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, tome I, *Chateaubriand*, 1834.

Savoir bien lire un livre en le jugeant chemin faisant, et sans cesser de le goûter, c'est presque tout l'art du critique. Cet art consiste encore à comparer et à bien prendre ses points de comparaison : ainsi, à côté d'*Atala*, lire *Paul et Virginie* et *Manon Lescaut ;* — à côté de *René*, lire *Obermann* et *le Lépreux ;* — à côté des *Martyrs*, lire *l'Odyssée, Télémaque*, et Milton. Faites cela et laissez-vous faire. Le jugement résultera tout naturellement en vous et se formera de votre impression même.

Le principal mérite d'un guide en matière de goût est de bien choisir ses points et de mettre chacun à même de juger comme lui.

SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe ilttéraire*, tome I, 9e leçon.

Les familles véritables et *naturelles* des hommes ne sont pas si nombreuses ; quand on a un peu observé de ce côté et opéré sur des quantités suffisantes, on reconnaît combien les natures diverses d'esprits, d'organisations, se rapportent à certains types, à certains chefs principaux. Tel contemporain notable qu'on a bien vu et compris, vous explique et vous pose toute une série de morts, du moment que la réelle ressemblance entre eux vous est manifeste et que certains caractères de famille ont saisi le regard. C'est absolument comme en botanique pour les plantes, en zoologie pour les espèces animales. Il y a l'histoire naturelle morale, la méthode (à peine ébauchée) des familles naturelles d'esprits. Un individu bien observé se rapporte vite à l'espèce qu'on n'a vue que de loin, et l'éclaire.

SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, livre I, ch. II.

INDEX

TABLE

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

Imp. Schmidt, Montrouge (Seine).